میرا جی کے ادبی سروکار

خواجہ نسیم اختر

انوکھا لاڈلا، کھیلن کو مانگے چندر مان!

حقیقت تو یہ ہے کہ اقبال کے فوراً بعد شعرا کی جو غیر معمولی نسل ہمارے اُفق پر نمایاں ہوئی اس کے پانچ سر برآوردہ ناموں میں میراجی سرفہرست ہیں — میں یہ بات کئی بار کہہ اور لکھ چکا ہوں اور آج پھر کہتا ہوں کہ اقبال کے فوراً بعد آنے والے پانچ بڑے شعرا کی ترتیب میں میراجی سب سے اُوپر ہیں پھر راشد ان کے بعد اخترالایمان پھر مجید امجد اور سب سے بعد میں فیض ہیں۔
میں یہ بات دو وجہوں سے کہتا ہوں :ایک معمولی وجہ تو یہ کہ میراجی نے اپنے بعد کے شعرا، نقادوں اور افسانہ نگاروں پر جو اثر ڈالا وہ اس کے ساتھیوں کے اثر سے زیادہ وسیع اور پائیدار تھا۔ میراجی کے بغیر جدید ادب کو قائم اور مستحکم ہونے میں بہت دیر لگتی۔
فیض صاحب کا کلمہ سب پڑھتے ہیں، لیکن جو لوگ شعر کو فن اور علوئے ذہن کا اظہار سمجھتے ہیں اور شاعر کی بڑائی اس بات میں دیکھتے ہیں کہ اس کے یہاں موضوعات اور تجربات کی وسعت کتنی ہے اور اس نے شعر کی ہیئت کے نئے امکانات کو کہاں تک دریافت اور وسیع کیا، وہ بخوبی جانتے ہیں کہ میراجی کا کارنامہ ہمارے عہد میں بے مثال ہے اور یہ دوسری وجہ ہے جس کی بنا پر میراجی کو اس زمانے کے بڑے شعرا میں سرفہرست رکھتا ہوں۔

شمس الرحمن فاروقی
مضمون، میراجی سو برس کی عمر میں

خواجہ نسیم اختر

میرا جی کے ادبی سروکار

خواجہ نسیم اختر

رعنا پبلشرز اینڈ ڈسٹری بیوٹرز
۸۲-اے، ڈاکٹر سدھیر باسو روڈ، خضر پور، کلکتہ-۷۰۰۰۲۳
موبائل: 9836033430

کتاب کا نام	:	میراجی کے ادبی سروکار
مصنف	:	خواجہ نسیم اختر
صفحات	:	552
تعداد اشاعت	:	500
سال اشاعت	:	2022ء
قیمت	:	-/600
کمپوزنگ	:	سہیل احمد
		موبائل نمبر (7980527301)
ناشر	:	رعنا پبلشرز اینڈ ڈسٹری بیوٹرز
مطبع	:	اسکرینر،
		۱۳، دیدار بخش لین، کولکاتا-۱۶،
		9331094800, 7003760010

MIRAJI KE ADABI SAROKAR
By : **Khawaja Nasim Akhtar**
ISBN : 978-81-959015-5-5
Year of Publication : **2022**
Published by :
Raana Publishers & Distributors
82A, Dr. Sudhir Basu Road,
Kolkata - 700 023
Mobile : 9836033430

انتساب

شمس الرحمٰن فاروقی،

شمیم حنفی

اور

ظفر اوگانوی

——— کے نام

جن کی تحریروں نے

میرے ذہن وفکر کو جلا بخشی۔

فہرست

اعتذار

اقبال کے بعد جن شاعروں نے جدید اردو نظم نگاری کی روایت کو فنی، تکنیکی اور اسلوبیاتی استحکام بخشا، ان میں میراجی کا اپنا ایک الگ اختصاص ہے۔ غالب کے بعد میراجی اردو کا دوسرا ایسا فنکار ہے جس نے نہ صرف موضوعات کی سطح پر اجتہاد کیا بلکہ ہیت کی اقلیم میں بھی گراں قدر تجربے کئے۔

میراجی اپنے معاصرین میں نہایت زیرک اور ذہین واقع ہوئے ہیں۔ انہوں نے اپنی تخلیقی نگارشات میں ایک ایسے فرد کی تصویر کشی کی ہے جو ذہنی اور جذباتی کشمکش سے متصادم فرد ہے۔ میراجی کی نظموں کے غائر مطالعہ سے جس فرد کا ہمیں سراغ ملتا ہے، اس کے اندر خود اعتمادی کی کمی کا احساس بھی ہوتا ہے۔ لیکن اس کی ذمہ داری میراجی نے جدید تہذیب وتمدن پر عائد کی ہے۔ میراجی کے مطابق اس تہذیب نے انسان کی فطری معصومیت کا خون کیا ہے، ان کے ہاں ہمیں جس انسان کی تصویر ملتی ہے وہ غم کی کوکھ سے مسرت کشید کرتا دکھائی دیتا ہے وہ نہایت ہی مدھرلے میں غمگین نغمے چھیڑتا ہے۔ میراجی کی نظموں کے بطون سے ابھرتا ہوا فرد اس مہیب صورت حال میں زیست کرنے کے شعور سے پورے طور پر بہرہ مند دکھائی دیتا ہے۔ وہ اپنے احساس کو جگائے رکھتا ہے، اسے اس بات کا بخوبی علم ہے کہ احساس ہی عین حیات ہے لہٰذا اس کی

لے کو ہمیشہ تیز کرتے رہنا چاہئے تاکہ زندگی ناگوار نہ بن جائے۔

جیون کی ندی رک رک جائے

رک جائے تو رک جائے

رک رک جائے تو رک جائے

صرف مرے احساس کی ناؤ چلتی جائے نرم اور تیز

میراجی سے میرا ادبی تعارف اس وقت ہوا جب میں اختر الایمان پر اپنا تحقیقی مقالہ سپرد قلم کر رہا تھا۔ میں اختر الایمان کے حوالے سے حیران و پریشان تو تھا ہی کہ ایک ایسا شاعر جس کی اتنی گھائل آواز میں نے آج تک دیکھی نہ سنی آخر اردو کے ناقدوں نے انھیں صحیح معنوں میں ''کلچر'' کرنے کی کوشش کیوں نہیں کی؟ لیکن میراجی کے ساتھ معاملہ بالکل برعکس تھا۔ ان کے چند احباب اور ناقدین نے میراجی سے قاری کا رشتہ منقطع کرنے میں کوئی دقیقہ نہیں اٹھا رکھا، میں ادب کا ایک ادنیٰ طالب علم کی حیثیت سے کہہ رہا ہوں کہ دنیا کا یہ عالمی اور آفاقی اصول ہے کہ ایک ذمہ دار ناقد یا تجزیہ نگار کو تخلیق کار کے داخل کی جدلیات سے روبرو ہونا پڑتا ہے۔ ناقد کا یہ ادبی وظیفہ ہونا چاہیے کہ وہ متن اور قاری کے مابین ایک نشاط انگیز استعجاب کا رشتہ استوار کرے۔ لیکن افسوس کا مقام ہے کہ میراجی کی تخلیقات اور ان کے تخلیقی 'پرسونا' کے افہام و تفہیم میں تنقید کے اصول اور ضابطوں کو طاق پر رکھ دیا گیا جب کہ انتقادی بصیرت کا تقاضا ہے کہ ہم تخلیق کار کے باطن سے مکالمہ قائم کریں لیکن بیشتر ادب دوستوں نے خارجی باتوں کا ایک طرح کا طومار کھڑا کر دیا کہ کذب ہی صدق معلوم ہونے لگا۔ اس طرح میراجی کی تخلیقات کے صحیح خدوخال اجاگر نہ ہو سکے اور ان کے فکری اور فنی اکتسابات سے کوئی بامعنی ڈسکورس نہ قائم کیا جا سکے۔

مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ چند احباب نے تخلیق کاروں کی خواب گاہوں میں بستر پر پڑے شکنوں کو شمار کرنا، اپنا تنقیدی وظیفہ قرار دے رکھا ہے لیکن ایک خوش آئند بات یہ ہے کہ سنجیدہ ناقدوں کی ایک بڑی جماعت ہے جنھوں نے میراجی کے ادبی سروکاروں سے نہ صرف مکالمہ قائم کیا ہے بلکہ جدید اردو نظم کی روایت میں ان کے مقام کے تعین میں اہم کردار بھی ادا کیے ہیں۔

بعض اکابرین کا خیال ہے کہ میراجی کی نظمیں، ابلاغ و ترسیل کا مسئلہ پیدا کرتی ہیں، ان

کا ایک الزام یہ بھی ہے کہ ان کی نظموں پر ابہام کے دبیز پردے پڑے ہوئے ہیں جب کہ یہ پوری صداقت نہیں ہے، دراصل نیا خیال، نیا طرزِ احساس اور نئی فکر کے اظہار میں شاعر کو روایتی اسالیب میں ایک روک سی محسوس ہوتی ہے۔ تخلیق کار کو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ تخلیق اور تخلیقی تفاعل کے مضمرات اس کے قابو میں پورے طور پر نہیں آ رہے ہیں۔ اس لیے ہر بڑا تخلیق کار جس کے اندر تخلیقی زرخیزی اور جذبہ کا وفور ہوگا، وہ اپنے اظہار میں نئی زبان، نئے علائم اور منفرد استعارے سے کام لینا چاہے گا کیونکہ یہی اغلب ہے اور جب وہ ایسا کرتا ہے تو تخلیقی عمل میں وہ اپنے اظہاریہ کو کسی قدر مبہم رکھنے کی سعی کرتا ہے کیونکہ وہ برہنہ گفتاری کے عیب سے بچنا چاہتا ہے لہٰذا اس طرح کی صورتحال میں ابہام کا التزام تخلیق کار کے لئے ایک لازمی امر بن جاتا ہے۔

ادب کا ہر سنجیدہ طالب علم اس ادبی سچائی سے واقف ہے کہ اردو کی شعری روایت میں غالب کو بھی اسی قسم کی مشکلات سے دوبدو ہونا پڑا تھا۔ اس طرح کے مسائل سے صرف مشرق کے شعراء یا ادباء ہی نہیں مغرب میں بودلیر، رین بو اور ملارمے جیسے فنکاروں کو بھی ان حالات سے گزرنا پڑا ہے۔ دراصل مسئلہ کہیں اور ہے، نئے اسالیب شعری اور نئے ہیتی تجربوں کی تفہیم کے لئے ہمیں بھی اپنے ذوق شعری کی از سر نو تہذیب و تربیت کرنا پڑے گی اور جدید اردو نظم کو مدتوں سے سائیکی پر سوار غزلیہ شاعری کے حصار سے نکال کر لطف اندوز ہونے کی ضرورت ہے تا کہ ہم نئے طرزِ احساس اور نئے تجربوں کی بوقلمونی سے ہم آہنگ ہوسکیں اس کے علی الرغم ایک نوع کی ذہنی مطابقت پیدا کرنے میں بھی کامیاب ہوسکیں۔ چند نام نہاد ناقدوں کے غیر ذمہ دارانہ رویوں کے سلسلے میں مجھے ن۔م۔راشد کی ایک بات یاد آ گئی جی چاہ رہا ہے کہ آپ کو بھی اس میں شامل کرلوں۔ ان کا جب آزاد نظموں کا مجموعہ "ماوراء" منظر عام پر آیا تو اس پر ہر طرح کی رائے آنے لگی کیونکہ اس وقت "ماوراء" ایک بالکل نئی آواز تھی لہٰذا جیسا کہ میں نے کہا کہ مثبت اور منفی ہر طرح کی رائے آنے لگی تو ایک صاحب نے جن کا نام اس وقت یاد نہیں آ رہا ہے انھوں نے راشد سے کہا کہ "ماورا" پر بڑی تنقیدیں ہو رہی ہیں، تو اس کے جواب میں راشد نے کہا کہ تنقید تو اچھی بات ہے اس کا صرف افسوس ناک پہلو یہ ہے کہ اسے ناقد لکھتے ہیں۔"

اس واقعہ سے آپ نے اندازہ لگا لیا ہوگا کہ راشد آخر کس طرح کے ناقدوں سے مخاطب

ہیں، جنہیں نہ تخلیقی شہوت کا پتہ ہے نہ تخلیقی کرب کے مضمرات سے متعلق کوئی آگہی۔

خیر! میں نے مذکورہ باتیں میراجی کے حوالے سے اس لئے کہی کہ زیر بحث کتاب میں میراجی کے امکان بھرپورے ادبی سرمایے کے علی الرغم ان مختلف آرا سے بحث قائم کرنے کی ایک طالب علمانہ کوشش کی ہے ان سے متعلق دونوں طرح کی آرا کو موقع بہ موقع حسب اقتضا نقل کرنے کی نہ صرف کوشش کی ہے بلکہ اپنی علمی کم مائیگی اور فکری بے بضاعتی کے احساس کے باوجود ان راویوں سے مکالمہ کرنے کی سعی بھی کی ہے۔آپ حضرات سے استدعا ہے کہ اس طرح کی تخلیقات کو رواروی میں نہ پڑھیں۔باقی آپ کی رائے سر آنکھوں پر!

خواجہ نسیم اختر

۵/نومبر ۲۰۲۲ء

کوائف میراجی

نام	:	محمد ثناء اللہ ثانی ڈار
والد کا نام	:	منشی محمد مہتاب الدین
والدہ کا نام	:	زینب بیگم عرف سردار بیگم
تاریخِ ولادت	:	25رمئی 1912ء
تعلیم	:	میٹرک پاس نہ کر سکے
لقب	:	(ادبی گاندھی) یہ لقب ن-م-راشد نے دیا تھا۔
کام	:	نائب مدیر "ادبی دنیا" لاہور 1938ء تا 1941ء
		آل انڈیا ریڈیو، دہلی 1942ء تا 1945ء
		باتیں کے عنوان سے ماہنامہ 'ساقی' دہلی میں
		ادبی کالم لکھے 1934 تا 1945
		مدیر 'خیال' بمبئی 1948ء تا 1949ء
		آخری بار لاہور کا سفر اوائل 1946ء
		بمبئی میں آمد 7 جون 1946ء
وفات	:	3 نومبر 1949ء (کنگ ایڈورڈ ہسپتال بمبئی)
مدفن	:	میری لائن قبرستان، ممبئی

تصانیف : شاعری

میراجی کے گیت.. 'مکتبہ اردو لاہور 1943ء

'میراجی کی نظمیں' ساقی بک ڈپو دہلی 1944

پابند نظمیں'' ''کتاب نما'' راولپنڈی 1968

'سہ آتشہ' بمبئی 1992 اختر الایمان کی نگرانی میں.

'کلیات میراجی' مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی اردو مرکز لندن 1988ء

'کلیات میراجی' مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، نیا ایڈیشن، لاہور 1994

تنقید : مشرق و مغرب کے نغمے (تنقید و تراجم شاعری)

اکاڈمی پنجاب (ٹرسٹ) لاہور

اس نظم میں' ساقی بک ڈپو دہلی 1944

تراجم : 'نگار خانہ' سنسکرت شاعر دامودر گپت کی کتاب) نٹنی متم کا نثری ترجمہ

پہلے ماہنامہ ''خیال'' ممبئی میں شائع ہوا جنوری 1949 اور پھر

کتابی صورت میں مکتبہ جدید لاہور سے نومبر 1950 میں شائع ہوا

'خیمے کے آس پاس' (عمر خیام کی رباعیات کا ترجمہ مکتبہ جدید لاہور 1964

بشکریہ ڈاکٹر جمیل جالبی

میرا جی کی زندگی کے چند بکھرے اوراق

میرا جی کی طبعی اور تخلیقی شخصیت کی تعمیر وتشکیل میں، جن محرکات وعوامل نے بامعنی کردار ادا کئے ہیں، اس گنجان سیاق سے روبرو ہوئے بغیر ہم نہ میرا جی کے شعری تصورات کی تفہیم کر پائیں گے اور نہ ہی ان فکری بنیادوں تک ہماری رسائی ہو پائے گی، جن سے آگاہی ناگزیر ہے۔ اس لئے میرا جی کے تخلیقی اکتسابات سے مکالمہ قائم کرنے سے پہلے ان کے عہد کی سیاسی، سماجی، تہذیبی اور ادبی صورتحال کا جائزہ کیوں نہ لیا جائے۔ ہندوستان میں مغلوں کی شکست اور انگریزوں کا قیام عمل میں آنا، یہ تو ہماری تاریخ کا ایک باب ہے۔ لیکن یہ باب صرف اقتدار کی منتقلی سے عبارت نہیں کہی جاسکتی کیونکہ اس طرح کی صورتحال میں ماضی اور حال کی کشمکش و پیکار کے علی الرغم اقدار کی آویزش کے نتیجے میں، جس نئے ذہنی سفر کی شروعات ہوئی، اس کی جہت تو خارجی سطح پر صاف تھی اور واضح بھی لیکن ایک سچائی یہ بھی ہے کہ متضاد میلانات اور متوازی رجحانات کے دھارے بھی ایک ہی وقت میں نمودار ہوئے۔ اقتدار کی اس منتقلی کے نتیجہ میں زیادہ توجہ بجائے ذہنی اور نفسیاتی تضادات وتناقضات کی طرف دینے کے، اس کی باگ اصلاح وترقی کی طرف موڑ دی گئی، اسے آپ جدید تہذیبی نشاۃ الثانیہ سے بھی موسوم کر سکتے ہیں۔ اس نشاۃ الثانیہ کے دائرہ میں تعلیم، تمدن، سیاست، عقائد، ادب اور فنون لطیفہ کے تمام شعبے سمٹ آئے اور ان تمام شعبوں میں واضح تبدیلیاں بھی محسوس کی جانے لگیں اور مجموعی طور پر ایک ایسے ہندوستان کا نقشہ ہماری آنکھوں کے سامنے اُبھرنے لگا جو اپنے پرانے رنگ وروپ سے کسی قدر مختلف تھا لیکن ہندوستان کو ان حالات میں بھی اپنے پرانے طلسم کو توڑنا تھا، قدیم اور جدید کے دوراہے پر اس عہد کی ذہنی زندگی ایک عجیب وغریب کشمکش کا شکار ہوگئی۔ کیونکہ اگر یہ ذہنی زندگی ایک طرف ماضی کے بہت سے مسائل کو سلجھاتی ہے تو دوسری طرف بہت سے نئے سوالات اور نئے مسائل سے بھی دوچار ہوتی ہے۔ لیکن اس

کشمکش سے ڈسکورس قائم کرنے سے پہلے جونئی تبدیلیاں آرہی تھیں اوراس کے نتیجے میں جونئی صورتحال جنم لے رہی تھی اس پرایک نظرڈالنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔

بہادرشاہ ظفر کے حصے میں جوحکومت آئی تھی وہ ایک لرزہ براندام سلطنت تھی‘ اس میں تو دو رائے نہیں کہ قلعہ معلیٰ کی چاردیواری سے آگے‘ بظاہر پورا علاقہ ان کے زیرنگیں تھا لیکن یہ بھی سچ ہے کہ وہ انگریزوں کے پنشن خوار بن گئے تھے۔ روایتی شان وشوکت خاتمہ کے دہانے پرتھی۔ ان تلخ حقائق کے باوجود قلعہ معلیٰ کی دیواریں اب بھی ماضی کی عظمتوں کے ثبوت فراہم کررہی تھیں۔ دربارِ خاص میں ابھی دربار سجائے جاتے تھے۔ شعروادب کی محفلیں منعقد ہوتی تھیں۔ دلّی کے علمی اورادبی مراکز ابھی باقی تھے‘ ختم نہیں ہوئے تھے۔ شاعروں میں صہبائی‘ علوی‘ مومن‘ آزردہ‘ غالب‘ شاہ نصیر‘ ذوق اوردوسرے شعرا شریک ہوتے تھے لیکن ۱۸۵۷ء کے انقلاب نے اس تہذیبی امتیاز کے نقش کو بھی اگرمٹا نہیں دیا‘ دھندلا تو ضرور کردیا۔

اس کے بعد ہندوستان میں جس طرح کے معاشرتی نظام کی داغ بیل پڑی‘ اس کے سلسلے میں ہمارے یہاں دو متضاد زاویہ ہائے نظر کا اظہار ہوا ہے۔ ’پرسیول اسپیڈ‘ کا کہنا ہے کہ:

”انگریز حکومت کے قیام کے ساتھ ہندوستان ایک قیمتی ثقافتی ورثہ سے محروم ہوگیا اوراب جس نظام کی تشکیل ہوئی‘ اس میں انگریزی سے تھوڑی سی واقفیت اورمغربی زندگی کی معمولی تقلید سب کچھ تھی۔“ [۱]

اس کے برعکس مارکس نے ۱۸۵۷ء کے انقلاب کوآزادی کی پہلی جنگ سے تعبیر کیا ہے اور اس کا خیال ہے کہ:

”اس جنگ کی فکری اور جذباتی بنیادیں صدیوں کے سیاسی گھٹن اور برطانوی غاصبوں کے جبرنے فراہم کی تھیں۔ [۲]

اس میں دورائے نہیں کہ ازمنہ وسطی کی تہذیب اورانگریزوں کی آمد کے نتیجے میں جو جدید تہذیبی نشاۃ الثانیہ کی استھاپنا ہوئی‘ ان دونوں کی تشکیل میں جوعناصر ترکیبی شامل ہیں ان کے درجہ اورتوع میں کافی مغائرت ہے۔ یہ ایک لمبی بحث ہے‘ سردست اسے میں ابھی یہیں چھوڑتا ہوں‘ لیکن غالب کوپردۂ ساز سے اپنی شکست کی آواز ضرور سنائی دے رہی تھی۔ ہندوستانی اس المناک پہلو سے واقف تھے کہ انگریزوں نے یہاں تہذیب اور معاشرت پراپنی تہذیب اوراپنے اقتداری نظام کو

تھوپنے کی کوشش تیز تر کردی ہیں لہٰذا ہندوستانیوں میں اس سلسلے میں اضطراب' آسانی سے محسوس کیا جاسکتا تھا۔

۱۸۵۷ء کے خونچکاں واقعات کے بعد مسلمانوں میں کئی گروہ آپس میں بٹ گئے۔ایک گروہ ایسا تھا جو کسی قیمت پر انگریزوں کے ساتھ مفاہمت کو قطعی تیار نہیں تھا ان کی کوئی بھی بات اس گروہ کو گوارا نہیں تھی یہاں تک کہ انہوں نے ان کی زبان کو سیکھنا اور پڑھنا بھی قبول نہیں کیا۔اس رویہ کو بہر حال صحت مند رویہ کسی قیمت پر نہیں کہا جا سکتا' خیر یہ ایک الگ بحث ہے۔دوم' دوسری جماعت وہ تھی جو نہ ان نئی حکومت سے متاثر تھی بلکہ وہی ان کی نگاہ التفات میں بار پانے کے لئے کوشاں تھی۔مغربی علوم حتیٰ کہ مغربی ثقافت و تہذیب کو اپنانے کو' وقت کی ایک اہم ضرورت گردانتے تھے۔تیسرا گروہ ان محتاط لوگوں کا تھا جو ساری صورتحال پر نہ صرف نظر رکھے ہوئے تھے بلکہ احتیاط' توازن اور اعتدال کے راستے کو اپنانے کیلئے مصر تھے۔وہ ایک طرف اپنی ثقافت اور تہذیبی ورثہ کو بھی برقرار رکھنا چاہتے تھے اور دوسری طرف انگریزی زبان کے ذریعہ' دوسرے علوم وفنون سے بھی بہرہ مند ہونے کی تمنا رکھتے تھے۔سرسید کا تعلق اس محتاط گروہ سے تھا اور اپنے وقت کے معروضی حالات میں' شاید سرسید کا یہ اقدام آبرومندانہ اقدام تھا تاہم ان سے ایک چوک یہ ہوگئی کہ وہ انگریزوں کے ظاہری چمک دمک کے اسیر ہوگئے' لیکن انہوں نے سب سے پہلے زبان کو اپنا ہتھیار بنایا اور زیادہ کھل کر ثقافتی اور فکری یلغار کا آغاز کیا' لیکن سرسید کی ان تمام سرگرمیوں کے بارے میں شمیم حنفی کے اس تجزیاتی اقتباس پر بھی ایک نظر ڈال لینی چاہئے تا کہ ہم سرسید کی ان کوششوں کے پیچھے' جو ان کا ذہن کام کر رہا تھا' اس کے محرکات اور عوامل کیا تھے؟ اس سے واقف ہوسکیں:

> ''سرسید کے ذہنی سفر کی سمت واضح اور متعین تھی لیکن اس سفر کی راہ میں جو دشواریاں حائل تھیں' ان کی بنیادیں محض عصبیت یا ماضی پرستی کے تصور پر قائم نہیں تھیں۔ تاریخ کے جذبے سے عاری قوتوں کا سامنا سرسید کے مخالف طبقے نے اپنے جذباتی عدم توازن کے باوجود ایک تہذیبی قدر کی حیثیت سے کیا۔خود سرسید بھی اس قدر کا احساس رکھتے تھے البتہ ان کی فعال شخصیت وقت کی تین جہتوں یعنی ماضی، حال اور مستقبل میں وحدت کی تلاش سے زیادہ حال اور مستقبل کے باہمی تطابق کی طرف متوجہ رہی۔تہذیب الاخلاق کے اجرا' یا کمیٹی' خواستگاران ترقی

تعلیم، مسلمانان کی تنظیم کے بعد مسلمانوں کی اعلیٰ تعلیم کے لیئے ایک کالج کی تعمیر کے عمل کو معاشرتی احتیاج اور وقت کے اسی تصور کے آئینے میں دیکھنا چاہیے۔ یہ تاریخ کے مادی سفر سے عملی مفاہمت تھی۔ ایک مخلصانہ جدو جہد تھی۔ ادب، تہذیب، تعلیم اور سیاست ان سب کو سرسید نے اپنے عہد کی تاریخ کے حوالے کر دیا۔ اس کوشش میں جذبہ وفکر کی ہر توانائی ارضی حقائق اور زمانِ موجود کی منطق کے سامنے سرنگوں دکھائی دیتی ہے۔ راجہ رام موہن رائے، دیا نند سرسوتی، وویکا نند اور سرسید، ان سب میں قوم پرستی ایک مشترکہ قدر کی حیثیت رکھتی تھی۔ البتہ ان کی قومیت کا تصور گہرے فلسفیانہ تفکر، حقائق کے نفاذ کی آگہی اور ماضی وحال کے دو راہے پر کھڑے ہوئے سراسیمہ وششدر معاشرے کی جذباتی مجبوریوں اور ثقافتی پیچیدگیوں کے ادراک سے بڑی حد تک عاری ہے۔ راجہ رام موہن رائے اور سر سید تاریخ کی سرد مہری کا نسبتاً گہرا شعور رکھتے تھے اور دونوں نے اس حقیقت کی طرف ایک اثباتی ردعمل کا اظہار کیا۔ دونوں کا نقطۂ نظر ایجابی تھا لیکن وقت کے سیل رواں کی مزاحمت کے ہر عمل کا تجزیہ کرتے وقت، وقتی مصالح کے دباؤ کی وجہ سے دونوں جن نتائج تک پہنچے وہ خام اور ادھورے تھے۔ انہوں نے مزاحمت کی ہر کوشش کو اپنے معاشرے کی اجتماعی خوف کی نفسیات کا زائیدہ تصور کیا اور یہ خیال کو عمل کے پیمانے پر جانچنے میں مصروف رہے لیکن مجموعی طور پر ان دونوں نے بھی فریب اور تعقل میں ایک ایسا ربط ڈھونڈنے کی سعی کی جس کے ذریعہ تاریخ کے بہاؤ میں پیچھے چھوٹ جانے کے خوف پر قابو پایا جاسکے۔ دونوں تاریخ کی مرکزی قوتوں کے ہم رکاب رہے۔ مرکز گریز قوتوں کے ادراک میں انہیں نارسائی کا شکار بھی ہونا پڑا۔ تاریخ کے وسیع تر تصور سے وابستہ کئی سوال بے جواب رہ گئے۔ صنعتی معاشرے میں قدروں کے بحران کا مسئلہ بیسویں صدی میں سامنے آیا اس کی نمود انیسویں صدی کی اسی بے حجاب عقلیت پرستی کے ہاتھوں ہوئی تھی۔ جس نے مادی قوتوں کے سامنے سپر ڈال دی تھی اور فرد کو معاشرتی میکانیکیت کا ایک حصہ بنا دیا تھا۔'' [3]

اس طویل اقتباس کے نقل کرنے کا واضح مقصد یہ تھا کہ شمیم حنفی نے سرسید کی بصیرت افروز حکمت عملی کی جہاں سراہنا کی ہے وہاں حالات کی ستم ظریفی نے ان کے فیصلوں کو تضادات سے مملو بھی کہا ہے۔ اس کی بھی طرفیں انہوں نے بڑی عمدگی سے کھولنے کی سعی کی ہے۔ درج ذیل اقتباس میں سرسید کی فکری اور عملی کشمکش میں تطابق کی کمی اور اس کے دور رس نتائج کی بڑی مؤثر تصویر کشی کی گئی ہے۔

> ''سرسید کی علی گڑھ تحریک' ان کا نیچر کا تصور' ان کی قومی دردمندی' ان کے سماجی پروگرام کے ترکیبی عناصر میں زبان و ادب کو سرسید نے تاریخی آلہ کار کا جو منصب دینا چاہا اس نے اردو کی ادبی روایت کو ایک نئی قوت بخشنے کے باوجود ادب کے تخلیقی تصور اور اس کے مضمرات سے ہم رشتہ کئی بنیادی سوالات سے اسے بے نیاز رکھا۔'' ۴

اس میں کوئی کلام نہیں کہ انہوں نے انگریزی زبان' ثقافت اور نئے علوم و فنون سے استفادے کیلئے ہندوستانیوں کو بالخصوص مسلمانوں کو آمادہ کرنے کیلئے کوشاں نظر آئے وہاں انہوں نے اپنے معاصر آزاد کی مثنوی ''خواب امن'' پڑھنے کے بعد سرسید نے انہیں کچھ اس طرح مخاطب کیا:

> ''اب بھی اس میں خیالی باتیں بہت ہیں۔ اپنے کلام کو اور زیادہ نیچر کی طرف مائل کرو جس قدر کلام نیچر کی طرف مائل ہوگا اتنا ہی مزہ دے گا۔ اب لوگوں کے طعنوں سے مت ڈرو۔ ضرورت ہے کہ انگریز شاعروں کے خیالات کو اردو زبان میں ادا کیے جائیں۔'' ۵

سرسید کا منشا یہ تھا کہ ہندوستانیوں کو انگریزی خیالات سے بہرہ مند کیا جائے اور نیچر سے مراد یہ تھی کہ انسان کی جذباتی زندگی سے آنکھیں موند لی جائیں اور اسے ترقی کی ایک ارتقاء پذیر شئے کے طور پہ پرکھا جائے۔ دوسرے لفظوں میں ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ سرسید نے ایک ایسی ذہنی فضا کی تشکیل کی طرف توجہ دینی چاہی' جس فضا میں انگریزوں اور ہندوستانیوں کے مابین فکری اور جذباتی ہم آہنگی کی راہیں ہموار کی جائیں اور ان میں ایک دوسرے کے تئیں اجنبیت کے احساس کو کم کیا جائے۔ جنوری ۱۸۶۵ء میں 'انجمن اشاعتِ سعیدہ' کا قیام بھی ادبی مقاصد سے زیادہ سیاسی اور سماجی مصلحتوں کے پیشِ نظر عمل میں لایا گیا تھا اور اس سلسلہ میں ایک منشور بھی مرتب کیا گیا تھا۔ تحریر

پنجاب کے مناظموں کا سلسلہ ۱۸۷۴ء میں شروع ہوا۔ حالی اس انجمن کے اغراض و مقاصد کے بارے میں، کچھ یوں رقمطراز ہیں:

"ایشیائی شاعری جو کہ دروبست عشق اور مبالغے کی جاگیر ہوگئی ہے اس کو جہاں تک ممکن ہو وسعت دی جائے اور اس کی بنیاد حقائق وواقعات پر رکھی جائے۔" ۶

ان مناظموں کے لئے حالی نے 'برکھارت'، 'نشاطِ امید'، 'حب وطن' اور 'مناظرۂ رحم و انصاف' کے عنوان سے چار نظمیں لکھی تھیں۔ انجمنِ پنجاب کے محولہ بالا لائحہ عمل کے تناظر میں 'حبِ وطن' کے یہ اشعار ملاحظہ کریں:

سب سے آخر کو لے گئی بازی ایک شائستہ قوم مغرب کی
یہ بھی تم پر خدا کا تھا پیغام آپڑا تم کو ایسی قوم سے کام
ورنہ دم مارنے نہ پاتے تم پڑتی جو سر پہ وہ اٹھاتے تم

اس طرح کی مثالیں صرف اس لئے نقل کی جارہی ہیں کہ 'انجمن پنجاب' کا قیام عمل میں آنا' ادب سے زیادہ ایک سماجی اور سیاسی منصوبہ تھا اور مناظمے اس کے سیاسی منصوبہ بندی کا ایک جزو۔ اس لئے آزاد اور حالی جدید شاعری کے اصول و معیار کی درجہ بندی کے عمل میں' انجمن کے بنیادی مقاصد کی گرفت سے آزاد نہ ہو سکے اور خارجیت کے باعث یہ مقاصد الطاف حسین حالی اور محمد حسین آزاد کی نظموں میں ان کی سالمیت کا حصہ نہ بن سکے۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی نظمیں نہ تو مغربی ادب کے معیار و اصول کے مطابق ہوئیں اور نہ ہی مشرقی شاعری کی شرائط پوری کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ ان حضرات نے مشرقی شاعری کی روایتوں سے برأت کا اعلان جن حالات میں کیا ہے' وہ تخلیقی سے زیادہ سماجی معلوم پڑتا ہے۔ انہوں نے فن کے معیار کے تعین میں اظہار کے تجربوں کی تفہیم کے ذریعہ نئے اصولوں کی دریافت کی بجائے طے شدہ اصولوں اور سماجی ضرورتوں کو اپنا رہبر اصول بنایا اور تخلیقی عمل کے پُر اسرار مضمرات اور اس کی پیچیدگیوں کو اجتماعی اور انفرادی استعداد کے تقاضوں اور مطالبات پر غور و فکر کے بغیر' ان طے شدہ اصولوں کو برتنے کی کوشش کی۔

اس اندازِ نظر کا ایک دلچسپ پہلو یہ ہے کہ ان اصولوں کی قیادت میں' جو شعری سفر جاری ہوا وہ پہلے سے سوچے ہوئے خیالات کو ایسی زبان میں نظم کر دینے کے مترادف ہے' جو مبالغہ سے پاک اور اصلیت کے ایک مخصوص تصور سے وابستہ ہو۔ اس طرح کے کلام میں کسی نئے شعری تجربہ کی طرف

کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ اس لئے اس طرح کے بیشتر کلام شعری تجربہ کی ترسیل میں کوئی مدد نہیں کرتی۔ اس طرح یہ شاعری قدیم بیانیہ اصناف یا نظموں کے زُمرے میں شامل ہو جاتی ہے۔ ہاں، اتنا فرق تو صاف دکھائی دیتا ہے کہ اس طرح کے کلام میں خیالات کی ایک نئی دنیا آباد کی گئی اور بس!

آزاد اور حالی اپنے کلام کے بعض حصوں میں ایک نوع کی جذباتی کشمکش کے شکار دکھائی دیتے ہیں، مثلاً ۱۵/اگست ۱۹۴۷ء کو 'انجمن پنجاب' کے جلسے میں 'نظم آزاد اور کلام موزوں کے باب میں' خیالات کے عنوان سے آزاد نے جو خطبہ دیا تھا اس میں تو ایک طرف تو وہ خیالات کی پاکیزگی اور حقیقت پسندی پر زور دیتے ہیں یعنی افادیت کے لئے کو آگے بڑھاتے ہیں اسی طرح آزاد ادب کو عملی مسائل کے تناظر میں ایک آلۂ کار کے طور پر برتنے کی حمایت کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں کہا جائے تو اسی انجمن کے زیر اہتمام شاعری میں نئے مضامین اور نیچیریت کو فروغ ہوا۔ پایانِ کار غزل کے بجائے نظم کی شاعری اور تجربوں کو فوقیت دی گئی۔

۱۸۵۷ء سے ۱۹۰۰ء تک کے درمیانی عرصہ کا اگر جائزہ لیا جائے تو ہمیں اس عہد میں ادب کے منظر نامہ پر دو رجحانات نمایاں نظر آتے ہیں۔ ایک تو یاسیت کے انسلاکات سے مملو اور آہ و بکاہ کی منتشر لہریں۔ جن میں کہیں کہیں مزاحمتی رویوں کی جھلک بھی دکھائی دے جاتی ہے۔ دوسرا رجحان مقصدی ادب کا جوش و خروش، جو سرسید کی ادبی اور فکری کارگزاریوں کی دین ہے۔ اس طرح کی آزادی میں اصلاح کاروں کی کوششیں بھی شامل ہیں۔ اس نوع کے رجحان کی کامیاب نمائندگی نظم کے صنف میں دیکھنے کو ملی ہے۔ غزل میں دونوں صورتیں ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔ نظم میں اس دور کی نمایاں آوازیں، حالی، آزاد اور اسمٰعیل میرٹھی کی ہیں جب کہ غزل میں یہ دور داغ، امیر مینائی سے منسوب کیا جا سکتا ہے۔ نظم کے شاعروں میں حالی کی آواز میں توانائی اور تمکنت کے ساتھ ساتھ مقصدیت اور حسن کا امتزاج دوسروں کی بہ نسبت زیادہ خوبصورت اور تخلیقی ہے۔ نثر کی نمائندگی سرسید، حالی، شبلی اور نذیر احمد نے کی۔ شرر کے ناول بھی ماضی کی شاندار روایتوں کی تلاش کے حوالہ سے نئی نسل میں حوصلے کی رمق اور جذبہ کے ارتعاش پیدا کرنے کی سعی کی۔ اکبر الہ آبادی کا معاملہ بالکل مختلف ہے کیونکہ وہ نہ پیرویٔ مغربی کے سامنے سرنگوں ہوتے ہیں اور نہ ہی ماضی پرستی کے پرچارک ہیں بلکہ حال کے مدار میں داخل ہو کر حال اور مستقبل کے ساتھ جڑ کر ایک 'نیا مدار' قائم کرتے ہیں اور حالی کی کوششوں کو ایک تسلسل فراہم کرتے ہیں اور یہ تسلسل میں وہ توازن تھا جس پر چل کر مسلم معاشرہ ایک

بہتر صورت اختیار کر سکتا تھا۔ یہاں مجھے ایک دلچسپ نکتہ یاد آ گیا اس لئے جی چاہ رہا ہے کہ اس میں آپ کی مشارکت کو دعوت دی جائے۔ جب ہندوستان اپنی تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے لئے مغربی علوم و افکار کی تقلید و اتباع میں منہمک تھا وہاں مغرب کے علما اور مفکر مشرقی علوم و ادبیات میں نئے معانی تلاش کر رہے تھے۔

ولیم جونس، کول بروک، ہوریس، ولسن اور جیمس پرنسپ قدیم ادبی ذخیروں کی نئی تقویم میں مصروف تھے۔ مستشرقین کے کارناموں کی ایک طویل فہرست ہے۔ ان کے کارناموں کی طرف توجہ دلانے کا مقصد صرف اتنا ہے کہ مذہبی مسائل کا رشتہ وقت کے ایک وسیع تصور سے مربوط ہے اور حال کو اس کے ماضی سے بیگانہ کر کے ان مسائل کے تجزیے کی بنیاد نہیں قرار دیا جا سکتا۔ تہذیب کو ہم تاریخ کی طرح نئے اور پرانے خانوں میں تقسیم نہیں کر سکتے۔ شمیم حنفی کی یہ رائے بھی ملاحظہ کریں۔ انہوں نے اس اقتباس میں حالی اور آزاد کی کوششوں کی سراہنا کی ہے اور اس کی 'لازمیت' کی طرفوں کو بہت حکیمانہ طریقے سے کھولنے کی سعی کی ہے' ان کا ماننا ہے کہ:

> ''ایک جدید فکری نظام کی جستجو اور ترویج کے سلسلے میں حالی اور آزاد یا ان کے معاصرین سماجی مصلحوں نے جو روش اختیار کی اس کی برکتیں مسلّم ہیں اور اس کا جواز تاریخ کے جبر اور مادی حقائق کے تناظر میں موجود ہے اور اسے ارتقا کے فطری عمل سے وابستہ کرنا بہت سہل ہے لیکن یہ ملحوظ رکھنا بھی ضروری ہے کہ ادب میں فکر و فن میں عارضی صداقتیں کلی صداقتوں کا نعم البدل نہیں ہوتیں۔ نہ ادب اور فن کے معیار لازمی طور پر سماجی ارتقا اور استدلالی طرز فکر سے مربوط ہوتے ہیں۔ مغربی تہذیب کے عالمگیر اثرات کے پیش نظر یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا ہر مشرقی قدر' اس تہذیب کے لئے نا قابلِ التفات ہو چکی تھی۔ مغرب و مشرق' دونوں کی تہذیب و فکر کو دو علامتیں تصور کر لیا جائے۔ [7]

تو ادبی اور فنی تصورات میں ان کے باہمی اتصال کی پرچھائیاں جا بجا مرتعش دکھائی دیں گی۔ 'پیام مشرق' کے 'دیباچہ' میں اقبال نے گوئٹے کے دیوان مغرب کا ذکر کرتے ہوئے ہائنے کا یہ قول نقل کیا ہے کہ یہ:

> ''ایک گلدستۂ عقیدت ہے جو مغرب نے مشرق کو بھیجا ہے اسی دیوان سے اس امر

کی شہادت ملتی ہے کہ مغرب اپنی کمزور اور سرد روحانیت سے بیزار ہو کر مشرق کے سینے سے حرارت کی متلاشی ہے۔" [8]

اقبال نے اسی دیباچے میں گوئٹے کے سوانح نگار 'بیل شوسکی' کے ایک معنی خیز اقتباس کا حوالہ بھی دیا ہے کہ

"بلبل شیراز کی نغمہ پردازیوں میں گوئٹے کو اپنی ہی تصویر نظر آئی تھی۔ اس کو کبھی کبھی یہ احساس ہوتا تھا کہ شاید میری روح ہی حافظ کے پیکر میں رہ کر مشرق کی سرزمین میں زندگی بسر کر چکی ہے۔ ویسی زمینی مسرت، وہی آسمانی محبت' وہی سادگی وہی عمل، وہی جوش و حرارت وہی وسعت مشرب، وہی قیود و رسوم اس سے آزادی، غرض کہ ہر بات میں ہم اسے حافظ کا مثل پاتے ہیں۔ جس طرح حافظ لسان الغیب و ترجمانِ اسرار ہے۔ اسی طرح گوئٹے بھی ہے اور جس طرح حافظ کے بظاہر سادہ الفاظ میں ایک جہانِ معنی آباد ہے اسی طرح گوئٹے کے بیساختہ پن میں بھی حقائق و اسرار جلوہ افروز ہیں۔ دونوں نے امیر و غریب سے یکساں خراج تحسین وصول کیا۔ دونوں نے اپنے اپنے وقت کے عظیم الشان فاتحوں کو اپنی نصیحت سے متاثر کیا۔ یعنی حافظ نے تیمور کو اور گوئٹے نے نپولین کو اور دونوں عام تباہی اور بربادی کے زمانہ میں طبیعت کے اندرونی اطمینان اور سکون کو محفوظ رکھ کر اپنی قدیم ترنم ریزی جاری رکھنے میں کامیاب رہے۔" [9]

یہ صحیح ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد سے شروع ہونے والا یہ سفر بیسویں صدی کے ربع اول تک پہنچتے پہنچتے کئی خارجی اور داخلی حرکیات اور تغیرات سے ہمکنار ہوا۔ انگریزی زبان کے حوالے سے مغربی فکر سے جو شناسائی ہوئی اور پرانے علوم کی جگہ نئے ادبی رویوں اور شعری تصورات پر مکالمہ قائم ہونے لگا۔ تعلیمی اداروں میں، تعلیم کا ایک نیا نصاب رائج ہوا اور اس سے جہاں ایک طرف ارتعاش پیدا ہوا وہاں معاشی دوڑ اور ملازمتوں کا حصول بھی شامل ہو گیا۔ مارکس، فرائڈ اور دیگر مفکرین' شعر و ادب میں نمایاں حیثیت حاصل کرنے لگے ان میں قومی حمیت یعنی قوم پرستی، حقیقت پسندی اور رومانیت پسندی' خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ سیاسی سطح پر آزادی کی تحریک اور وسیع منظر نامہ پر مختلف نظریوں اور ادبی رویوں کے استیلاً نے ایک خوشگوار تبدیلی کیلئے راہیں ہموار کیں۔ ادبی موضوعات کا دائرہ پھیلنے لگا۔ جمہوریت،

اشتراکیت اور قوم پرستی کے موضوعات اور رویوں پر ڈسکورس قائم ہونے لگے۔

بیسویں صدی' ادبی اور فکری طور پر اقبال کا الگ انفراد قائم کرتی ہے۔ اقبال کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ انہوں نے جہاں ایک طرف نئے افکار کا خیر مقدم کیا' وہاں اپنی شعری روایت سے بھی رشتہ استوار رکھا، لیکن ان کی ہمیشہ یہ کوشش رہی کہ انہوں نے اپنے بیشتر معاصرین کی طرح روایت کو قبول نہیں کیا اور شاعری کو زبان و بیان اور خیال کے امتناعات سے آزاد کر کے روایت سے مربوط رہنے کے باوجود ایک نیا تحقیقی اور ذہنی استعارہ خلق کیا۔ وزیر آغا نے نئے فنی اقدار اور تہذیبی مسائل سے اقبال کی ذہنی قرابت کی بناء پر انہیں ''جدیدیت کا پیش رو'' کہا ہے۔ اقبال نے اسلاف کی عظمت کا تصور حالی سے اور مغربی تہذیب کی نفی کا تصور مستعار لیا۔ وزیر آغا اقبال کے سلسلے میں یوں رقمطراز ہیں کہ:

''اقبال ان بڑے شعراء میں سے ہیں جو ہمیشہ تعمیر اور تخریب کے سنگم پر نمودار ہوتے ہیں جن کے ہاں تو ایک طرف نئے زمانے کی شکست و ریخت کا طوفان اور دوسری طرف ماضی کے نظم و ضبط کا احترام موجود ہوتا ہے اور جو آنے والے زمانے کی چاپ کو سننے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ ایسے شعراء کو نئے اور پرانے اپنانے کی کوشش کرتے ہیں اور اکثر ان کی قدامت یا جدیدیت کے بارے میں گرمیٔ گفتار کا مظاہرہ بھی ہوتا ہے۔'' ؎۱۰

اقتباس کے آخری چند جملوں سے اس حقیقت کا انکشاف ہو جاتا ہے کہ اقبال اس دنیا کے مسائل سے اپنے تمام تر ادراک اور واقفیت کے باوجود اور شعریات کے اصولوں سے باخبری کے علی الرغم قدیم و جدید دونوں کے لئے یکساں معنویت کا سامان رکھتے ہیں۔ اس میں دو رائے نہیں کہ اقبال حالی اور اکبر کا 'Extension' نہیں تھے' ہاں دونوں سے اقبال نے استفادہ ضرور کیا ہے۔

ان کا اختصاص' یہ بھی ہے کہ انہوں نے حکیمانہ شعور کی تربیت اور تحفظ کے باوجود اپنے عقلی وجود کو اپنے کلی وجود کی وحدت پر غالب نہیں آنے دیا اور بیک وقت ایک شاعر، مفکر اور مذہبی انسان کے فرائض ادا کرتے رہے۔ اقبال اپنے پورے شعری سفر میں نطشہ سے برگساں تک' ذہنی اور تخلیقی دونوں سطحوں پر نہ صرف اثرات قبول کئے بلکہ نطشہ کو جب اقبال، 'مجذوب فرنگی' کہتا ہے تو اس سے بالواسطہ طور پر اس حقیقت کا بھی اظہار ہوتا ہے کہ نطشے ان کے لئے صرف ایک مفکر نہیں تھا' بلکہ بڑی

حد تک اس کا رشتہ اقبال سے ذہنی تھا۔ اقبال نطشے اور برگساں سے ہوتے ہوئے مارکس تک پہنچے تھے۔ مارکس سے قرب کے باوجود روح کی حقیقت پر ان کا ایمان اور ان کے جذباتی تحفظات کو کوئی صدمہ نہیں پہنچا بلکہ اس کی استقامت قائم رہی۔ نطشہ کی طرح اقبال بھی انفرادیت یعنی 'انا' کے عاشق ہیں گرچہ عمل کو خیر سے مشروط کر کے انہوں نے نطشہ کی قوت پرستی اور بربریت سے خود کو الگ رکھا۔ نطشہ اور اقبال دونوں کے یاں قوت حیات کا راز تعقل کے بجائے جذبے کی شدت اور وفور میں مضمر ہے اور دونوں زندگی کو اندیشۂ سود و زیاں سے برتر سمجھتے ہیں۔ نطشے اور اقبال میں فرق صرف اتنا تھا کہ اقبال کا فرد روحانیت کے سبق سے آشنا تھا۔ کیونکہ اقبال کا یہ تصور اسلامی تصور تھا جس کے مطابق دنیا میں خدا کی نیابت انسان کے ذمہ ہے۔ اقبال کی شاعری ان معنوں میں مقدس اور مابعد الطبیعاتی ہے کہ ان کے تصورات کی بنیاد ایک خاص عقیدے پر اُستوار ہونے کے علاوہ ایک ایسے جہانِ نو کی تلاش پر قائم ہے، جس میں متضاد حقیقتوں کی یکجائی کی گنجائش موجود ہو۔ اقبال کی سب سے بڑی عطا یہی ہے کہ انہوں نے تاریخ، تہذیب، مذہب اور سائنس کو عصر حاضر کے حوالے سے از سر نو دیکھا اور ماضی کی شاندار روایات کے ساتھ ملا کر ایک ایسا نظامِ فکر پیش کیا جو عصرِ حاضر کی تہذیبیں نہ صرف ساتھ دے سکنے کی اپنے اندر سکت رکھتی ہے، بلکہ ہم آہنگ ہونے کے امکانات سے بھی بہرہ مند ہے۔

اقبال کے بعد بیسویں صدی میں جتنی بھی تحریکیں پیدا ہوئیں وہ کسی نہ کسی سطح پر فکرِ اقبال کی خوشہ چینی کرتی دکھائی پڑتی ہے۔ اقبال کے بعد جو ادبی رویہ سامنے آیا وہ رومانیت پسندی کا تھا یوں تو رومانیت کے مضامین، اردو شاعری میں ہمیشہ سے استعمال ہوتے رہے ہیں لیکن بیسویں صدی میں رومانیت کا دائرہ انفعالی رویوں سے قدرے مختلف نظر آتا ہے۔ رومانی شاعروں میں جیسا کہ ادب کے قاری کو پتہ ہے کہ اختر شیرانی، حفیظ، عظمت اللہ خان اور حامد اللہ افسر پیش پیش رہے۔ رشید امجد نے ایک جگہ لکھا ہے کہ

> ''سیاسی سطح پر یہ صدی پورے گلوب پر بڑی فکری اور جغرافیائی تبدیلیوں کی صدی ہے اس صدی کے آغاز میں ہی نو آبادیاتی نظام میں مفادات کی جنگ نے نیا رخ اختیار کر لیا تھا۔ افریقہ میں غلاموں کی تجارت، برصغیر میں خام مال اور منڈی کے حصول کی سرد جنگ آہستہ آہستہ ایک بڑی جنگ کی طرف بڑھ رہی تھی۔ مغربی اقوام کے آپس کی چپقلش انتہا پر پہنچ رہی تھی۔ مشرق میں جاپان تیزی سے اپنے

پاؤں پھیلا رہا تھا۔ پہلی جنگ عظیم میں تو ظاہری فتح اتحادیوں کی ہوئی تھی لیکن اس سے نوآبادیوں میں ایک نیا فکری ریلا در آیا چنانچہ برصغیر میں انگریزوں کے خلاف مختلف تحریکیں منظم ہونے لگیں۔ ادبی سطح پر وقت نے ایک ادبی جست بھری اور رومانی تحریک کے ردعمل میں حقیقت نگاری اور ترقی پسندانہ خیالات کا اظہار ہونے لگا۔ ترقی پسند تحریک بظاہر رومانوی تحریک کا ردعمل تھی لیکن خود بہت سے ترقی پسندوں پر بھی رومانوی تحریک کے اثرات واضح طور پر محسوس کئے جاسکتے ہیں۔''[۱۱]

۱۹۳۶ء کے آس پاس ترقی پسند تحریک نے ایک نئی سوچ و فکر کی بِنا ڈالی۔ انسان اور معاشرے کو دیکھنے کا زاویہ ہی بدل گیا۔ اس تحریک میں بزرگوں کے ساتھ نوجوان بھی اپنے اپنے دستخط ثبت کئے۔ ترقی پسند شاعر اور ادیب کی ایک بہت بڑی کھیپ دیکھتے دیکھتے تیار ہوگئی۔ جس میں فیض، سردار جعفری، مجاز، احمد ندیم قاسمی، ساحر، جان نثار اختر، کیفی اعظمی، جذبی، مجروح اور کئی ادباء و شعراء شامل تھے۔ اس تحریک نے زمینی مسائل سے واقف کرانے کی بھرپور سعی کی اور ہندوستانی سماج کو اجتماعی سطح پر جدوجہد اور ناانصافی کے خلاف آواز اٹھانے کی ترغیب دی۔ اقبال نے جس بکھری ہوئی فکر کی شیرازہ بندی کی تھی، ترقی پسند لیڈروں نے اسے منضبط اور مرتب کرنے کی کوشش کی۔ اس تحریک کی کمزوریوں پر کسی اور جگہ بحث کی جاچکی ہے لہٰذا سرِ دست میں اس تحریک کے افادی اور غیر افادی پہلوؤں سے کوئی مکالمہ قائم نہیں کرتا۔ ہاں، اتنا ضرور کہنا چاہوں گا کہ اس تحریک نے غور و فکر کرنے کے لئے نئے زاویے قائم کئے، فکر کو وسعت اور تخیل کو نئے بال و پر عطا کئے۔

عالمی جنگوں نے انسان کے باطن ہی کو نئے سوالات سے دوچار نہیں کیا اس کے پورے وجود پر اس کے دور رس اثرات مرتسم ہوئے۔ شعر و ادب، فن اور جمالیات کے تقاضے بدل گئے۔ شعری تصورات اور اس کے اظہار کے طریقوں میں تغیر و تبدیلی ہونا شروع ہوئی۔ لہٰذا ان مسائل اور مختلف کروٹوں کی نبض شناسی، غزل کے مقابلے میں، نظم میں زیادہ محسوس کی جانے لگی۔ اسی دوران نظم کئی روایتی اور مروجہ پابندیوں سے آزاد ہوکر فنی اور ہیئتی طور پر کئی نئے تجربوں سے گزری۔ ہیئت کی آسانیوں اور مقصد کے اظہار کی آرزو میں غزل کی بجائے نظم کو فروغ ہوا گویا یہ عہد نظم کا عہد قرار پایا۔

ترقی پسندی کے متوازی 'حلقۂ اربابِ ذوق' کا قیام بھی عمل میں آیا۔ حلقہ کو ترقی پسند کا ردعمل تو نہیں کہہ سکتے لیکن حلقہ کے شاعر و ادیب کا طرزِ احساس اور جمالیات کے سلسلہ میں ان حضرات کی

رائے، ترقی پسندوں سے مختلف ضرور تھی۔ ترقی پسندوں کا ایک مخصوص نظریہ تھا۔ ادب اور اس کے مسائل کو دیکھنے اور سمجھنے کا' لیکن حلقہ کے شعراً وادباً کسی منضبط نظریہ کے پیروکار نہیں تھے۔ ہاں' ادب اور زندگی کے بارے میں ان کا زاویۂ نظر تھوڑا مختلف تھا وہ زندگی کو ایک وحدت مانتے تھے۔ ان کے پاس بھی دانشِ عصر تھا لیکن وہ زندگی کو حصار بند زاویہ سے دیکھنے کے قائل نہیں تھے۔

حلقہ میں ہر طرح کی آزادی تھی' فکر و نظر پر کوئی پہرہ نہیں لگایا گیا۔ وہ لوگ بھی حلقہ کی مجلسوں میں شریک ہوتے تھے' جس کی سوچ و فکر میں اعتدال تھا' ادب میں جو میانہ روی کے قائل تھے۔ اسی سماجی اور سیاسی پس منظر سے ہی میراجی کی شخصیت اور شاعری کا نہ صرف اکھوا پھوٹا بلکہ میراجی کا اردو کی شعری روایت میں ایک الگ انفراد بھی قائم ہوا۔ میراجی کے شعری اکتسابات اور انتقادی بصیرتوں کو اسی Paradimn میں تلاش کرنے کی ضرورت ہے۔ کیونکہ شاعر و ادیب اپنے زمانے کے مختلف النوع فکری میلانات اور رجحانات سے نہ صرف شعوری اور لاشعوری طور سے اکتسابِ فیض کرتا ہے بلکہ اس کے بڑے دبیز اثرات' اس کی تخلیقی شخصیت پر مرتب بھی ہوتے ہیں۔ اِس کے علی الرغم زندگی کے ابتدائی ماہ و سال اور اس کی نجی زندگی کے واقعات کا تسلسل' فنکار کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں ایک موثر کردار ادا کرتا ہے۔ میراجی کی شاعری اور شخصیت کے تخلیقی تار و پود کے افہام و تفہیم سے پہلے' میراجی کی شخصیت کے مضمر پہلوؤں کی تفہیم از بس ضروری ہے اور یہ بھی دیکھنا ہے کہ میراجی اپنے باطن میں کون سا اضطراب پال رکھے تھے۔

میراجی کی زندگی کے ابتدائی دنوں سے رفاقت قائم کرنے سے پہلے ہمیں' میراجی کے اس پورے Paradimn کو سمجھنا ضروری ہے' جس کی روشنی میں انہوں نے اپنے شعری سفر کی شروعات کی' اس تناظر کی مختلف طرفیں یوں کھولی گئی ہیں۔

> ''مشاہدہ کے لحاظ سے اگرچہ بحیثیت مجموعی زندگی کے ہر پہلو کی طرف میرے تجسس نے مجھے راغب کیا لیکن موجودہ صدی کی بین الاقوامی کشمکش سیاسی، سماجی اور اقتصادی صورتحال نے جو انتشار نوجوانوں میں پیدا کر دیا ہے وہ بالخصوص میرا مرکزِ نظر رہا ہے اور آگے چل کر جدید نفسیات نے اس تمام پریشان خیالی کو جنسی رنگ دے دیا۔ مطالعے کے لحاظ سے اسی زمانے میں نہ صرف مغربی، انگریزی اور فرانسیسی ادب نے میری رہنمائی کی۔ بلکہ مغربی تفکر اور سائنس نے بھی اپنا اثر

کیا لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ مشرقی روایات اور صدیوں کے اثاثے سے بیگانگی رہی۔ وشنو خیالات نے نہ صرف مذہبی لحاظ سے اپنا نقش چھوڑا بلکہ اس کی ادبی روایات بھی کچھ اس انداز سے بروئے کار آئیں کہ دل و دماغ جیتا جاگتا 'برندابن' بن کر رہ گیا۔ سرسری طور پر مشرق سے مہارانی میرا بائی، چنڈی داس اور امارو نے بھی مجھ پر اثر کیا اور مغرب سے والٹ مین، ڈی ایچ لارنس، اسٹیفانے ملارمے اور چارلس بودلیئر' مفکرین میں سگمنڈ فرائڈ، سرجیمز، آئن اسٹائن، (جس کے نظریے کو میں نہیں سمجھ سکتا) ہیولاک ایلس اور رابندر ناتھ ٹیگور قابل ذکر ہیں اردو شعرا کی فہرست یہ ہے۔ امیر خسرو، سید انشاء اللہ خان انشاء، میر تقی میر، غالب، حفیظ جالندھری، عبدالرحمٰن بجنوری، مولوی عظمت اللہ خاں اور ڈاکٹر محمد دین تاثیر۔" ١٢

مذکورہ بالا اقتباس، میرا جی کے شعور میں آنکھ کھولنے کی سرگزشت ہے اور ان کے شعری تصورات اور ادبی رویوں کی تعمیر و تشکیل کیلئے ایک گنجان سیاق بھی' اب آپ کی توجہ میرا جی کے ان ایام کی طرف مبذول کرانا چاہتا ہوں جن دنوں وہ اس دارفانی میں وارد ہوئے۔ میرا جی ۲۵ رمئی ۱۹۱۲ء میں پیدا ہوئے۔ میرا جی کا اصل نام ثناء اللہ ڈار تھا۔ ان کے والد گرامی کا نام منشی مہتاب الدین، جو ریلوے میں اسسٹنٹ انجینئر تھے۔ منشی مہتاب الدین کی نکاح میں دو خاتون تھیں۔ پہلی حسین بی بی سے دو بیٹے تولد ہوئے۔ ان کے اسمائے گرامی محمد عطاء اللہ ڈار اور محمد عنایت اللہ ڈار ہیں۔ حسین بی بی کا جب انتقال ہو گیا تو منشی مہتاب الدین نے ۱۹۱۰ء میں زینب بیگم المعروف سردار بیگم سے شادی کی۔ زینب بیگم سے سات اولادیں ہوئیں (۱) محمد ثناء اللہ ڈار (میرا جی) عزیز قمر (۳) محمد اکرام اللہ کامی (لطیفی) (۴) انعام اللہ کامی (۵) محمد شجاع اللہ نامی (۶) محمد ضیاء اللہ (۷) محمد کرامت اللہ۔

میرا جی کے آباد و اجداد کے بارے میں یہ بات مشہور ہے کہ یہ لوگ ڈوگرہ راج میں کشمیر کے ایک گاؤں کاروٹ سے ہجرت کر کے پنجاب کے ایک گاؤں اٹاوہ ضلع گوجرنوالہ میں سکونت پذیر ہوئے۔ یہ مہاجرین میرا جی کے پانچویں، چوتھے اور تیسرے دادا، اللہ داد خان، یوسف ڈار اور فاضل ڈار تھے۔ کہا جاتا ہے کہ یوسف ڈار بچپن سے ہی بڑے ذہین اور محنت کش واقع ہوئے تھے۔ انہوں نے اپنی سوجھ بوجھ سے گاؤں میں اپنا ایک مقام بنا لیا تھا۔ فاضل ڈار کے بیٹے اور میرا جی کے پڑدادا

رحمت ڈار تھے۔ ان کی سکونت اٹاوہ میں تھی۔ میرا جی کے دادا اور والد منشی مہتاب الدین ریلوے میں ٹھیکیدار تھے۔

لیکن کاروبار میں انہیں کافی خسارہ ہوگیا۔ انگریزوں نے ان کی محنت، لگن اور صادق جذبہ کو دیکھتے ہوئے منشی مہتاب الدین یعنی کہ میرا جی کے والد گرامی کو ریلوے میں بحثیت اسسٹنٹ انجینئر بحال کرلیا۔ منشی مہتاب الدین بعد میں لاہور آ گئے اور اپنا مستقل ٹھکانہ اسے ہی قرار دیا۔ اس موقع پر میرا جی کا ایک اقتباس نقل کرنا چاہوں گا۔ جس کے ذریعہ میرا جی کے نسلاً کشمیری ہونے کے بارے میں پتہ چلے گا اور ان کے ادبی موقف کے مضمرات کی تفہیم میں بھی آسانیاں میسر آئیں گی۔

''میں نسلاً کشمیری (آرین ہوں) جنم بھومی کے لحاظ سے پنجابی' زبان کے لحاظ سے اردو بولنے والا اور تخیل و تفکر کے لحاظ سے مشرق اور مغرب کے گھلے ملے خطوط کا پابند' لیکن محمد حسن عسکری نے فہمائش کی ہے کہ اس اظہارِ نفسی میں مجھے اپنے ادبی تخلیقات کے ترکیبی تاثرات کا لحاظ رکھنا ہوگا۔ اس لئے میرے خیال میں' حالات کے اس سرسری جائزے کو شیکسپیئر کے چار مصرعوں سے شروع کیا جاسکتا ہے۔ جن کا مفہوم یہ ہے کہ میں نے دو بار محبت کی ہے راحت افزا محبت بھی یاس انگیز بھی۔ میری زندگی کا ایک بہتر پہلو جوانِ رعنا ہے اور برتر پہلو ایک عورت ہے جو مجھے بدی کی ترغیب دیتی رہی...... لیکن ان اشعار میں بدی والے ٹکرے سے میری زندگی کو کوئی تطابق نہیں ہے اس لئے بھی کہ مجھے کسی نے کوئی ترغیب نہیں دی۔ جو کچھ میری زندگی میں ہوا جبلی تجسس اور طبعی رجحانات سے ہوا یا پھر محض حسن اتفاق اور سہل انگاری سے) اور اس لئے بھی بدی میری نظر میں کوئی حقیقت نہیں رکھتی لیکن یہ انداز نظر ذہنی شعور کے بعد کی بات ہے اور اس شعور کی نشو ونما کا معاملہ طفلی سے تعلق رکھتا ہے۔ جب فاعلی حیثیت سے ذہن گھریلو روایات کے ماتحت کام کرتا ہے۔'' [۱۳]

میرا جی کو ابتدائی دنوں میں چھوٹے موٹے سانحے سے گزرنا پڑا ہے۔ منشی مہتاب الدین جب ملازمت سے سبکدوش ہو گئے تو انہوں نے عمر کے آخری پڑاؤ میں لاہور میں مستقل سکونت اختیار کرنے کا فیصلہ کرلیا۔ منشی صاحب کی رفتہ رفتہ بینائی بھی متاثر ہو رہی تھی۔ گرنے کی وجہ سے ان کی کمر میں چوٹ آ گئی تھی۔ زندگی کے آخری دنوں میں افلاس اور تنگدستی نے آہٹ دینی شروع کر دی تھی۔

اوسان بھی خطا ہو گئے تھے۔ بہکی بہکی باتیں بھی کرنے لگے تھے۔ آمدنی کا کوئی معقول ذریعہ نہیں تھا۔ گھر کے خرچ کا بوجھ محمد عنایت اللہ کے کاندھوں پر آ گیا تھا۔ میں نے یہ بھی کہیں پڑھا ہے کہ منشی جی یعنی میرا جی کے والد محترم کو ریٹائرمنٹ کے بعد جو رقم بقایا جات کے طور پر ملی تھی اس رقم کی مدد سے مولانا صلاح الدین احمد کے ساتھ انہوں نے ایڈورٹائزنگ ایجنسی (Advertising Agency) کھول رکھی تھی لیکن افسوس کی بات یہ ہے کہ یہ کاروبار آگے نہ چل سکا اور منشی جی کو بہت گھاٹا ہو گیا۔ جو بھی سرمایہ لگایا تھا' سب ڈوب گیا۔ ظاہری بات ہے کہ منشی جی بڑے دل برداشتہ ہوئے اور صلاح الدین صاحب سے مراسم پر بھی کافی گہرا اثر پڑا۔ معلوم یہ ہوا کہ معاملہ عدالت بھی جا پہنچا تھا۔ انہیں ایک تکلیف اور بھی تھی کہ ان کی کوئی بھی اولاد ان کے توقع کے مطابق نہیں نکلی۔ اسی اثناء میں میرا جی نے مولانا صلاح الدین احمد کی ادبی دنیا میں شمولیت اختیار کر لی۔ یہ بات ان کے والد کو پسند نہیں آئی۔ انہوں نے میرا جی کے اس اقدام کا کافی برا مانا۔ لیکن کہتے ہیں کہ میرا جی نے یہ کہہ کر اپنے والد کو چپ کرا دیا کہ 'یہ سب پیسہ ہمارا ہی تو ہے۔'

یہاں اس بات کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ میرا جی کی سنِ پیدائش کو لے کر بھی کئی اختلافات ہیں' ان کے بھائی کامی اور انوار انجم کے مطابق میرا جی کی سن پیدائش ۱۹۱۲ء ہے۔ دوسری جگہ انوار انجم نے کامی کی مدد سے میرا جی کی جائے پیدائش (پالول) نزد چمپانیر، گجرات بتائی ہے۔ وجیہ الدین احمد کی رو سے میرا جی ۲۵ رمئی ۱۹۱۲ء کو محلہ بلوچاں مزنگ لاہور میں پیدا ہوئے۔ خود میرا جی نے اپنے ایک خط میں جو انہوں نے ایم اے لطیف کے نام لکھا ہے:

> ''۲۵ رمئی کو بندے حسن کی سالگرہ تھی' لیکن افسوس کہ ۴/۳ (ا جی بوتل) پر وہ اکیلے منائی گئی۔ اب بندے حسن مبلغ چونتیس سال (۳۴) کے ہو گئے ہیں۔'' ۱۲

مذکورہ خط کے متن سے اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ میرا جی ۲۵ رجولائی ۱۹۱۲ء کو اس دارِ فانی میں قدم رنجہ ہوئے۔ ایک بات جو میرا جی کے ساتھ ہمیشہ لپٹی رہی وہ ہے ان کی خانہ بدوشی کیونکہ ان کے والد ملازمت کی وجہ سے ہمیشہ ٹرانسفر ہوتے رہے۔ میرا جی نے کہا کہ ان کے والد ان دنوں گودلا ضلع پنچ محل گجرات کاٹھیاواڑ میں بحیثیت اسسٹنٹ انجینئر' ریلوے میں کام کر رہے تھے۔ میرا جی کی جائے پیدائش لاہور تھی۔

جیسا کہ میں نے کہا کہ میرا جی کے والد ملازمت کے سلسلے میں اکثر تبدیل ہوتے رہتے تھے

اور یوں بھی پنجاب کے کشمیری گھرانوں میں یہ رواج رہا ہے کہ پہلا بچہ خصوصاً بیوی کے میکے میں پیدا ہوتا ہے اس لئے میرا جی کی والدہ بیٹے کی پیدائش سے پہلے ہی لاہور آ گئی تھیں۔ میرا جی ۱۵/ سال کی عمر میں اپنی والدہ کے ساتھ گجرات پہنچے۔ ملازمت کے حوالے سے ان کے والد کافی عرصہ تک گجرات میں کئی مقامات پر فائز ہوتے رہے۔ میرا جی کی عمر جب چھ برس کے آس پاس تھی تو ان کے والد کا تبادلہ اپاوہ گڑھ کے دامن میں واقع قصبے ہالول میں ہوا۔ یہیں میرا جی نے باقاعدہ تعلیم شروع کی اور اسکول میں داخل ہوئے۔ میرا جی نے اس زمانے کو طفلی کا زمانہ کہا ہے۔ اپنے نامکمل سیلف پورٹریٹ (Self Portrait) میں رقمطراز ہیں:

> ''میرے زمانہ طفلی میں ابا جان بندھیا چل سے آگے گجرات' کاٹھیاواڑ کے علاقے میں ملازم تھے' یہ وہی علاقہ ہے جہاں کچھ عرصے کیلئے مہارانی میرا بائی بھی اپنے گیتوں کا جادو جگانے آئیں تھی، لیکن بچپن میں زمین کے اس حصے میں مجھے ان گیتوں کا سامنا نہیں ہوا۔ ہمارے والد وہاں ایک چھوٹی سی لائن پر اسسٹنٹ انجینئر تھے۔ مشہور تاریخی مقام چمپا رمز کے قریب (یالول) میں ہم رہا کرتے تھے۔ جہاں سے چار پانچ میل دور اپاوہ گڑھ کا پہاڑ تھا جس کی چوٹی پر کالی کا ایک مندر تھا۔ ہمارے بنگلہ کے صحن سے یہ پہاڑ دکھائی دیتا تھا۔

میرا ایک مصرعہ ہے:

> پربت کو اک نیلا بھید بنایا کس نے' دوری نے

> لیکن یہ پہاڑ کا منظر نزدیک ہوتے ہوئے بھی میرے لئے ایک نیلا بھید تھا۔ ایک راز جس کی دل کشی ذہن پر ایک گہرا نقش چھوڑتی ہے۔''[۱۵]

میرا جی کے والد منشی محمد مہتاب الدین' یوں تو پیشے کے اعتبار سے اسسٹنٹ انجینئر تھے لیکن ذوق وشوق کی سطح پر وہ شاعر اور ڈرامہ نگار تھے، مہتاب ان کا تخلص تھا۔ میرا جی جب ۷/سال کے تھے تو گجرات میں بری طرح قحط پڑا تھا۔ اسی زمانے میں منشی صاحب نے دو ڈرامے لکھے اور انہیں اسٹیج بھی کیا تا کہ جو بھی آمدنی ہو' اسے متاثرین پر خرچ کیا جاسکے۔ ان ڈراموں میں میرا جی نے بھی شرکت کی تھی۔ میرا جی کے بھائی محمد عنایت اللہ خان کا اس واقعہ کے بارے میں کیا کہنا ہے ملاحظہ کریں۔

> ''یہ پہلا موقع تھا کہ میرا جی نے ادب اور آرٹ کو نزدیک سے دیکھا۔ اسی دوران

منشی مہتاب الدین کا تبادلہ بوستان (بلوچستان) ہوگیا۔ میراجی اپنی والدہ اور دیگر اہل خانہ کے ساتھ لاہور آگئے، کچھ دن تک مزنگ میں رہے اور پھر والد کے پاس بوستان چلے آئے۔ میراجی نے اس کا ذکر یوں کیا ہے۔ "والد کی ملازمت کے سلسلے میں چند ماہ بلوچستان کے کوہستانی ماحول میں بھی گزارے۔" ۱۶

تھوڑے ہی دنوں کے بعد، میراجی کے والد محترم منشی مہتاب الدین بوستان سے سکھر لوٹ آئے۔ میراجی تعلیم کے حصول کیلئے لاہور چلے آئے، اور باغبان پورہ اسکول میں ان کا داخلہ کرادیا گیا یہ اس وقت کی بات ہے جب وہ اپنے بھائیوں کے ساتھ میکلیگن انجینئر کالج کے بورڈنگ ہاؤس میں رہتے تھے۔ لیکن یہ بات صحیح نہیں ہے کیونکہ میراجی سکھر سے فوراً لاہور نہیں آئے بلکہ کچھ عرصہ وہاں ریلوے پنجابی اسکول میں پڑھتے رہے، ان کے والد اسی اسکول کے سکریٹری تھے۔ میراجی یہاں چھٹی جماعت میں داخل ہوئے۔ اس کی تصدیق ان کے بھائی کامی نے کی ہے۔

"ریلوے پنجابی اسکول سکھر میں جس کے ابا جان سکریٹری تھے، ہم داخل ہوئے، ثناء بھائی ان دنوں چھٹی جماعت میں پڑھتے تھے۔" ۱۷

اسی زمانہ میں انہیں کرکٹ سے بھی کافی دلچسپی پیدا ہوگئی اور شاعری کے جرثومے اسی زمانے میں کلبلانے لگے۔

لیکن کامی آگے کہتا ہے کہ

" انہیں کتابوں کا بہت شوق تھا۔ ان کے پاس جب بھی پیسے ہوتے کتابیں خریدتے، یہاں تک کہ تھوڑے ہی عرصے میں ثناء بھائی کی لائبریری میں چار پانچ سو کے قریب کتابیں اکٹھی ہوگئیں۔" ۱۸

میراجی اسکول کے ڈراموں میں بھی حصہ لیتے تھے۔ موسیقی سے ایک نوع کا شغف تھا اور وہ اسکول کی ادبی مجلس کے سکریٹری بھی مقرر ہوئے تھے۔ سکھر اسکول کے سالانہ جلسے میں انہیں انعام سے بھی سرفراز کیا گیا تھا۔ سکھر کے بعد وہ کچھ عرصہ جیک آباد میں بھی قیام کئے۔ یہاں ثناء بھائی اور میں ایک سندھی اسکول میں پڑھتے تھے۔

جیک آباد سے میراجی ڈھابجی آگئے۔ یہاں وہ ایک علیحدہ کمرے میں رہتے تھے۔ اس کمرے میں چاروں طرف کتابیں، رسالے اور اخبارات بکھرے پڑے تھے۔ انہیں یہاں کی رہائش

پسند نہیں آئی اور چھپ کر لاہور جانے کی کوشش میں پکڑے گئے۔ ان کے اصرار پر ان کے والدین نے انہیں لاہور بھیج دیا۔ اپنے نامکمل Portrait میں وہ کچھ یوں رقمطراز ہیں:

''زندگی کی بدلتی کیفیتیں مجھ کو سندھ کے مختلف مضافات میں بھی لے گئی ہیں۔ لیکن یہاں صرف جگہیں قابل ذکر معلوم ہوتی ہیں۔ ایک سکھر میں دریائے سندھ کا منظر، جس کے کنارے پر کچھ عرصہ بیٹھے رہنے کے بعد بعض دفعہ دریا کی ہستی ایک لیٹے ہوئے عفریت کی مانند محسوس ہوتی تھی۔ ایک ایسی عفریت جس میں ہیبت بھی ہو اور دلکشی بھی۔ دوسرا کراچی کے ماحول سے ۳۷ میل دور دابے کا مقام جو ایک پھیلا ہوا، اونچا سبزے سے بھرا میدان کہیں کہیں خشک جھاڑیاں یا خشک پست قد پیڑ ایک طرف سامنے چار پانچ میل کے فاصلے پر سمندر کے ساحل کی دھندلی لکیر اور یہیں ساحل پر شمالی ہند کے عاشق پنوں کی محبوبہ...... یہ باغ محض روگا ئیت ہے یا حقیقت' اور اس ماحول میں ہمیشہ سمندر کی طرف سے آتی ہوئی تند ہوائیں۔ یہاں سے میرے ذہن پر صرف اداسی بیزاری اور ویرانی کے نقش ہوئے۔ اول یہاں رہنا میری مرضی کے خلاف تھا۔ دوسرا سنہری زندگی کی یہاں کوئی بات نہ تھی اور بنگلے کے پاس سے گزرتی ہوئی مسافر گاڑی کی کھڑکیوں سے جھانکتے ہوئے چہرے ہی ایک تسکین کا سامان تھے۔'' 19

مذکورہ اقتباس میں میراجی نے جس قسم کی صورتحال کی تصویر کشی کی ہے اس کے ہاتھوں مجبور ہو کر وہ وہاں سے سیدھا لاہور آ گئے۔ اور وہ مزدنگ ہائی اسکول میں نویں جماعت میں داخلہ لیا' یہاں ان کے کئی دوست بن گئے جن میں دین محمد، نذیر سامری اور بشیر احمد شامل ہیں۔ ان دنوں میراجی نے شاعری کا آغاز کیا تھا اور اپنا تخلص' ساحری' رکھتے تھے۔ جس کمرے میں وہ رہائش پذیر تھے' اس کا نام' ساحر خانہ' رکھا ہوا تھا۔ میراجی اپنے اشعار کو خوش خط لکھتے اور پمفلٹ کی صورت میں چھپوا کر دوستوں میں تقسیم کر دیتے۔

میراجی کی زندگی میں ایک ایسا واقعہ رونما ہوا جس نے نہ صرف ان کی سوچ کی دھارا کو بدل دیا بلکہ انہوں نے اپنا نام بھی ثناء اللہ سے بدل کر میراجی رکھ لیا۔ اس قلب ماہیت کی وجہ دراصل یہ ہے کہ جب میراجی میٹرک میں پہنچے تو ان کی ملاقات ایک بنگالی لڑکی میرا سین سے ہوئی لیکن اس

واقعہ کے کئی راوی ہیں۔ جنہوں نے اپنے اپنے طور پر اس واقعہ کو پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ وجیہ الدین کے مطابق:

''جب میرا جی میٹرک میں تھے تو ایک دن وہ اور سلیم سوز پنجاب یونیورسٹی کے ہائی گراؤنڈ میں بیٹھے ہوئے تھے ان کے قریب سے دو بنگالی لڑکیاں میرا سین اور پروتما داس گپتا گزریں' اسی لمحے ان کی زندگی میں تبدیلی آ گئی۔'' ۲۰

وجیہہ الدین کے مقابلے میں شاد امرتسری نے اس واقعے کو قدرے مختلف طریقے سے بیان کیا ہے:

''جب وہ میٹرک میں پڑھتے تھے تو مزدنگ میں ایک بنگالی افسر آ کر رہے۔ ان کی ایک سانولی سلونی لڑکی تھی جس کا نام میرا سین تھا۔ ثناء کو وہ لڑکی بہت بھائی مگر ثناء صاحب نے کبھی ان سے بات نہیں کی اور فقط دور سے دیکھتے رہے۔'' ۲۱

میرا جی کو یوں تو مطالعہ کا کافی شوق تھا لیکن نصاب کی کتابوں سے ان کو کوئی انس نہ تھا لہٰذا وہ کلاس بھی پابندی سے نہیں کرتے۔ انہیں اسکول کے تعلق سے باقاعدگی سے ایک نوع کی کد تھی جب کہ وہ آزاد مطالعہ کے بڑے شوقین تھے' اس زمانے میں ادب کے علاوہ سماجیات، اقتصادیات اور عمرانیات کون سا موضوع انہیں مرغوب نہیں تھا لیکن نصابی کتابوں میں قطعی دلچسپی نہیں تھی۔ الطاف گوہر اس سلسلے میں فرماتے ہیں کہ:

''انہیں دنوں انہوں نے میٹرک کا امتحان دیا مگر ایسے عالم میں ظاہر ہے امتحان کیا دیا جا سکتا تھا۔ چنانچہ وہ ہر پرچے پر صرف اپنا رول نمبر لکھ کر چلے آتے رہے۔ شاید یہ بھی کہ میرا جی سنبھالے نہ سنبھل سکے ان کی ہر بات بدل گئی گویا انہوں نے ایک نیا جنم لیا۔'' ۲۲

اس واقعہ نے میرا جی کی زندگی میں ایک طرح کا بھونچال لا دیا اور اس طرح وہ ایک نئی راہ کی طرف مڑ گئے۔ اس واقعہ کے سلسلے میں جتنی بھی باتیں کی گئی ہیں۔ ان میں ان کے چھوٹے بھائی کامی کے بیان میں صداقت کا عنصر صاف دکھائی دیتا ہے۔ ایک معتبر راوی کے طور پر کامی کا یہ بیان ملاحظہ کریں:

''لاہور وہ جگہ ہے جہاں ایک چھوٹی سے بات سے ثناء بھائی کی زندگی میں ایک انقلاب عظیم پیدا ہو گیا۔ یونیورسٹی گراؤنڈ میں ہر سال بنگالیوں کی سالانہ کھیلیں ہوا

کرتی تھیں۔ایک سال اس موقع پر ثناء بھائی اور سلیم سوز گراؤنڈ میں بیٹھے تھے
ثنا ان دنوں دسویں میں ہوا کرتے تھے کہ اچانک دو بنگالی لڑکیاں ان کے قریب
سے گزر گئیں۔دونوں نے انہیں دیکھا اور ہونی ہوئی۔ان بنگالیوں کے نام میرا
سین اور پروتیما گپتا تھے۔میرا سین سرشاری لال کی کوٹھی کے سامنے اونچے
نیچے چھجے والے مکان میں رہتی تھی۔'' [۲۳]

میرا سین اور میرا جی کے حوالے سے اب تک جو بھی قصے بیان ہوئے ہیں ان سے ایک بات کا پتہ بخوبی چلتا ہے کہ میرا جی کے عشق کرنے کا انداز کچھ منفرد اور نرالا تھا، جس کی وجہ سے ان کے احباب نے ان کے عشق کے واقعہ کو اپنے اپنے طور پر معنی پہنانے کی بھرپور کوشش کی اور اسے ایک افواہ کی صورت عطا کر دی جب کہ اس سلسلے میں مجھے انور انجم کی رائے میں تھوڑی بہت سنجیدگی اور مسئلے کی سمجھ کا انہماک ملتا ہے۔آپ بھی ملاحظہ کریں:

''میرا جی کا اظہار کا طریقہ میرا سین کی فہم سے بالا تھا۔اس لئے کہ وہ ایک مختلف
تمدن کی پیداوار تھی۔''

اتنی رایوں کے بیچ ایک رائے جو مجھے تھوڑی درست اور انسب معلوم ہوئی وہ رائے رشید امجد کی ہے۔

''شاید میرا جی کا اظہار عشق بہت مختصر تھا۔شاید عشق کی تاریخ کا مختصر ترین اظہار
انہوں نے یہ کیا کہ ایک دن اسے راستے میں روک لیا اور صرف اتنا کہا... مجھے آپ
سے کچھ کہنا ہے، میرا جی نے انہیں دیکھا۔لمحہ بھر کے لئے رکی پھر اسے رکنے کی
غلطی کا احساس ہوا چنانچہ فوراً آگے بڑھ گئی۔'' [۲۴]

یہ واقعہ یوں تو بادی النظر میں بہت زیادہ اہمیت کا حامل معلوم نہیں ہوتا لیکن اگر اس واقعہ کی زیریں ساخت میں کوئی غوطہ زن ہو تو اسے پتہ چلے گا کہ میرا جی کی داخلی زندگی میں اس واقعہ نے کو لہل سی کیفیت پیدا کر دی ہے۔

اس خاموش عشق نے ان کے اندر ایک آتش کدے کو دہکا دیا تھا۔اپنے اندر کے اضطراب اور بے چینی کو چھپانے کے لئے مطالعے میں پناہ ڈھونڈنی شروع کر دی۔جب انہوں نے اپنا نام ثناء اللہ سے میرا سین رکھ لیا تو قدرے سکون میسر آیا۔مظہر ممتاز کو اس زمانے کی کیفیت بتاتے ہوئے ان سے کہا تھا کہ:

''کچھ دن بعد مجھ پر جنون طاری ہوگیا۔ سوائے میرا سین کے خیال اور تصور کے میں کسی اور بات میں دلچسپی محسوس نہ کرنے لگا۔ میں نے اپنا نام ثناء اللہ ڈار کی بجائے میرا سین کے نام پر میرا جی رکھ لیا۔ اس کو رکھ لینے کے بعد مجھے کچھ ذہنی سکون ملا۔ اس سکون کیلیے میں نے کتابیں پڑھنی شروع کر دیں۔'' ۲۵

اس وقت میرا جی کے مطالعہ کا شوق اور انہماک کے حوالہ سے مولوی صلاح الدین احمد کی ایک بات یاد آرہی ہے۔ انہوں نے میرا جی کے مطالعہ کے انہماک کے سلسلہ میں کچھ اس طرح بیان فرمایا ہے:

''لائبریری کے بوڑھے پنڈت جی نے مجھے ایک بار اشارہ کر کے بتایا کہ میں نے اپنی پچاس سالہ ملازمت میں کتابوں کے بڑے بڑے کیڑے دیکھے ہیں لیکن مطالعہ کا جو ذوق و شوق میں لمبے بالوں والے لڑکے میں دیکھا ہے اس کی مثال میرے حافظے میں موجود نہیں۔'' ۲۶

میرا جی' کا دراصل صحیح ادبی تعارف 'ادبی دنیا' کے پلیٹ فارم سے ہوا۔ میرا جی نے محنت، لگن اور مفکرانہ انہماک سے نہ صرف اس کا معیار بلند کیا بلکہ 'ادبی دنیا' کے ادبی حلقوں میں ایک الگ امتیاز قائم ہوگیا۔ میرا جی اپنے تراجم اور مختلف نوعیت کے مضامین اور تنقیدی جائزوں سے بہت جلد یارانِ نکتہ داں کو اپنی طرف ''آکرشت کرنے لگے۔ ''مشرق و مغرب کے نغمے'' جیسی شہرہ آفاق کتاب' جسے اکاڈمی پنجاب لاہور نے شائع کیا۔ میرا جی نے پہلی بار ادبی دنیا میں نظموں کے تجزیہ کیلیے نہ صرف نئے Parameters پیرامیٹرز مقرر کئے بلکہ نظم کی تفہیم کا سلیقہ بھی عطا کیا کیونکہ میرا جی سے قبل اردو شعریات کے تجزیہ واحتساب کا پیمانہ غزل سے اخذ کیا گیا تھا۔ میرا جی نے پہلی دفعہ نظموں کے تجزیہ کے حوالہ سے یہ باور کرانے کی سعی کی کہ نظموں کی تفہیم کے اصول بالکل مختلف ہیں۔ ساقی بک ڈپو نے 'اس نظم میں' کے عنوان سے میرا جی کی کتاب کو شائع کیا۔ اس تجزیہ نے نہ صرف نئی نظم کے امکانات کے آفاق کو وسیع کیا بلکہ جدید نظم سے متعلق مروجہ بہت سی غلط فہمیوں کا ازالہ بھی کیا۔

'ادبی دنیا' میں بسنت سہائے کے قلمی نام سے سیاسی مضامین بھی لکھے' حیرت کی بات ہے کہ میرا جی کو ۳۰ روپے ماہوار ملا کرتا تھا۔ اس قلیل رقم میں وہ شراب بھی پیتے اور باقی چھوٹے موٹے خرچ بھی پوری کرتے۔ شراب کے لئے انہوں نے ایک مستقل دکان دریافت کر لی تھی۔ موری گیٹ

میں بھولا رام شخص کی دکان تھی جہاں وہ باقاعدگی سے شام کو جایا کرتے تھے' اس زمانے کی محفلوں اور صحبتوں کے بارے میں ان کے عزیز دوست قیوم نظر کہتے ہیں:

''ادبی دنیا' کے دفتر میں 'لارنس گارڈن میں' بھولا رام کے کیبن میں پبلک لائبریری کے کسی گوشے میں مال روڈ پر یا اس کے مضافات کے کسی معمولی سے چائے خانے میں محفلیں جمتیں۔'' ے۲

میراجی کی شخصیت کے قریب جو لوگ تھے ان میں اخلاق احمد دہلوی بھی شامل تھے، لیکن یہ وہ حضرات تھے جنہوں نے میراجی کے داخل سے کبھی مکالمہ قائم نہیں کیا میں تو یہ کہہ نہیں سکتا کہ میراجی کی یہ بدنصیبی یا بدبختی تھی کہ ان کے گرد کم علم اور بے بضاعت لوگوں کا ایک جم گھٹا تھا۔ میراجی نے ایک جگہ ایک خط میں یہ بات کہی تھی کہ کسی نے میرے 'ذہنی سفر' کی سرگزشت' کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی لہٰذا اخلاق احمد دہلوی جیسے ان کے احباب نے ان کی شخصیت کے گرد ایک ایسا جال بن دیا کہ میراجی کی شعریات کی تفہیم کے بجائے ان کے خارجی وضع قطع کو یار دوستوں نے ڈسکورس کا ذریعہ بنا لیا۔ اخلاق احمد دہلوی میراجی کو ڈرامہ کا ایک کردار سمجھتے تھے اور اپنے تاثرات کو وہ ایک واقعہ کے حوالہ سے یوں بیان کرتے ہیں:

''جب ہم ادبی دنیا کے دفتر میں مولانا صلاح الدین احمد صاحب اور میراجی سے ملنے کے لئے پہنچے تو ''ادبی دنیا'' کے دفتر میں کوئی نہیں تھا صرف ایک عجیب و غریب حلیے کا آدمی ایک کرسی پر ''اردو'' میں بیٹھا کتابت کر رہا تھا۔ یہ بہت بعد میں معلوم ہوا کہ یہ شخص ہمیشہ ہی کرسی پر 'اردو' میں بیٹھا کرتا ہے یعنی پاؤں اٹھا کر...... اکڑوں، شاہد صاحب نے اسی غیر معمولی کاتب سے کہا۔ ہمیں مولانا صلاح الدین سے ملنا ہے۔ کاتب نے جواب میں اس طرح کھڑے ہونے کی کوشش کی کہ ہم سب کا جی چاہا کہ اسے سہارا دیں، کہیں گر نہ پڑے لیکن فوجیوں کی طرح سیدھا کھڑا ہو گیا اور ایک خاص گرج دار آواز کمرے میں گونجی۔ ''معاف فرمایئے۔ صلاح الدین احمد صاحب اس وقت دفتر میں نہیں ہیں۔'' مجھے آج تک یاد ہے کہ ہم سب یہ آواز سن کر کچھ مرعوب سے ہو گئے تھے، شاہد صاحب بہ مشکل یہ کہتے ہوئے ملا دیجئے''اور میراجی' جواب ملا......'' یہ خاکسار ہی ہے۔

ہم میں سے کسی کو یقین نہیں آیا۔ اس چیز کو بھلا میراجی کیسے سمجھ لیتے؟ اتنا مشہور شاعر اور یہ وضع، میراجی نے کچھ جاپانی طریقے سے جھک کر ہم سب کو بیٹھنے کا اشارہ کیا۔'' ۲۸ے

میراجی کی طبیعت میں کچھ نیا کرنے کا جذبہ ہمیشہ موجزن رہتا' وہ خود ڈرامے کی صورتحال پیدا کرتے اور کچھ ان کے احباب کی سوچی سمجھی سازش بھی ہوا کرتی تھی۔ طبعاً تو وہ لاابالی تھے اور کچھ یار دوستوں نے نون مرچ لگا کر میراجی کو بدنام کرنے کی کم سازش نہیں کی۔

رفتہ رفتہ یہ ڈرامائی انداز' جس کا ایک نمونہ آپ اوپر کئی سطروں میں دیکھ چکے ہیں۔ بہت دنوں تک یہ ایک مستقل صورتحال میں ڈھلتی چلی گئی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس طرح کی صورتحال کے خلق ہونے کے پیچھے میراجی کی شراب کی لت کا بھی بڑا ہاتھ رہا ہے۔ لیکن احباب کا یہ بھی کہنا ہے کہ شراب کی عادت اور میرا سین سے عشق کی ناکامی کے نتیجے میں ان میں ایک عادت خودلذتی کی بھی پڑ گئی تھی۔ میری سمجھ میں آج تک یہ بات نہیں آئی کہ میراجی کے زیادہ تر احباب یا ان کے جاننے والے ادب فہم تھے یا نہیں؟ ان فروعی باتوں پر جس کا تعلق انسان کی شخصی سرگرمیوں سے ہے۔ ان سرگرمیوں کا ان کے تخلیقی معاملات سے کیا لینا دینا۔ ان دانشوروں کو' میراجی کے شعری تصورات اور ان کی سوچ کے انوکھے پن کے مضمرات کو سمجھنے کی سعی مسلسل کرنی چاہئے تھی اور انہیں میراجی کے شعری کمالات سے مکالمہ قائم کرنا چاہئے تھا لیکن مجھے حیرت ہے اس بات پر کہ کیا ادیب کی ذمہ داری کسی فنکار کی خواب گاہ میں چادر پر پڑی شکنیں شمار کرنے کی ہے؟ اس تناظر میں حیدر قریشی کی ایک رائے جو دراصل ایک دکھت تبصرہ ہے۔ ملاحظہ کریں:

''میراجی کو نظر انداز کئے جانے میں ہمارے معاشرے کی مروج اور دہرے معیار کی حامل اخلاقیات کا بھی بہت بڑا حصہ رہا ہے۔ مغربی دنیا میں کسی بھی شاعر اور ادیب کے بارے میں جملہ کوائف صرف ریکارڈ کی حد تک بیان کئے جاتے ہیں۔ اس میں اس قسم کی ساری باتیں بھی آجاتی ہیں جو ہمارے یہاں ظاہری سطح پر بہت بری سمجھی جاتی ہیں۔ لیکن مغربی دنیا اس ریکارڈ کو اس کی ذاتی زندگی کی حد تک ایک نظر دیکھتی ہے۔ پھر آگے بڑھ کر تخلیق کار کی تخلیقات کے ذریعہ' اس کو سمجھنے کی کوشش کرتی ہے۔ ذاتی زندگی کا کوئی خاص پہلو اگر موضوع بنایا بھی جاتا ہے تو صرف

اس حد تک کہ اس سے فن پارے کے پس منظر کو سمجھنے کی وجہ سے اس کی تفہیم میں مدد مل رہی ہوتی ہے...... ہماری بدقسمتی ہے کہ ہم لوگ اپنے معاشرے کے دہرے معیار کے عین مطابق ظاہری اخلاقیات کے تحت آنے والے کسی عیب پر رک کر رہ جاتے ہیں اور پوری تخلیق کا سارا کام پسِ پشت چلا جاتا ہے۔'' ۲۹

حیدر قریشی نے اس تبصرے میں ان تلخ حقائق کی طرف اشارہ کیا ہے جن سے اردو دنیا آج تک نجات نہیں پا سکی ہے۔ آگے بھی بہت عمدہ تجزیہ کیا ہے ملاحظہ کریں۔

''میراجی بڑی حد تک اس منفی رویے کا شکار ہوئے ہیں۔ رہی سہی کسر ان کے دوستوں اور ''کرم فرماؤں'' نے پوری کردی جنہوں نے میراجی کے فن پر توجہ دینے کی بجائے ان کی شخصیت کو مزید افسانوی بنا دیا۔ یاروں کی افسانہ طرازی نے میراجی کے گرد ایسا (جالا) بُن دیا کہ قاری ان کی تخلیقات سے بالکل غافل ہو گیا۔ میراجی کے دوستوں نے اس معاملے میں نادان دوستی کا اور کرم فرماؤں نے دشمنی کا کردار نبھایا۔'' ایضاً

حیدر قریشی کی غیر جانبدارانہ رائے اور ان کے معروضات آپ نے دیکھ لئے۔ اب میں میراجی سے متعلق چند آراء یہاں نقل کرنا چاہوں گا اور پھر ان آراء کے حوالہ سے ایک مکالمہ بھی قائم کروں گا۔

''میراجی کی شاعری سے مجھے کوئی دلچسپی تو نہیں تھی۔ مگر ایک عجوبہ چیز سمجھ کر پڑھ ضرور لیتا تھا... میراجی بڑے گندے آدمی تھے وہ ان میں سے تھے جو کہتے ہیں کہ نہلائے دائی یا نہلائے چار بھائی'' ۳۰

''میراجی کی غلاظت سے مجھے نفرت کبھی نہیں ہوئی۔ الجھن البتہ بہت ہوتی تھی... یہ جنسی غلاظت ہی جہاں تک میں سمجھتا ہوں، ان کی مبہم منظومات کا باعث ہے۔ بحیثیت شاعر کے اس کی حیثیت وہی ہے جو گلے سڑے پتوں کی ہوتی ہے، جنہیں کھاد کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔'' ۳۱

''قریب قریب سبھی یہی کہتے تھے کہ جنسی الجھنوں اور گندگی کے علاوہ میراجی کی شاعری میں کچھ نہیں۔'' ۳۲؎

''بدن لاغر، حلیہ غلیظ، سیاہ اور سفید بالوں کی لمبی اور میلی لٹیں... چہرہ ستا ہوا آنکھیں اندر کو دھنسی ہوئی مگر تیکھی اور چمکیلی آواز، پاٹ دار لہجہ تحکمانہ' انگلیوں میں چھلّے، ہاتھوں میں مداریوں کے ایسے گولے جن پر وہ سگریٹ کی خالی ڈبوں میں سے نکال کر چمکدار پنیاں چپکاتا رہتا تھا۔ گفتگو میں جھوٹ بولنے کا فن، ذہن قتل اور خودکشی کے غضب ناک خیالوں سے اٹا ہوا، تخیل گھناؤنے...... جنسی افعال کے عکسوں سے پر...... زندگی کے آخری چند سالوں میں۔ اس نے اپنے آپ یہ کمال عیاری کے ساتھ ایسی ہیبت طاری کر لی تھی کہ دیکھنے والا اسے کچھ بھی سمجھ سکتا تھا۔ سادھو، نیوراتی، مجرم' کسی فیکٹری کا ادنیٰ ملازم، چلتی پھرتی نعش۔ ۳۳؎

''وہ ہمہ وقت غلیظ کپڑوں میں ملبوس رہتا۔ کبھی ذاتی ہائجین (Hygine) کی طرف توجہ نہ دینا، کبھی زلفیں بڑھالینا، کبھی سر منڈوادینا، وہ ہر وقت جنسی خواہشات سے مغلوب رہتا۔ اعلانیہ جلق زنی کرتا اور کوئی معذرت نامہ پیش نہ کرتا۔ مروجہ اخلاقی اور معاشرتی معیاروں کے مطابق میراجی ایک گمراہ شخص تھا جس نے اپنی گمراہی سے توبہ کرنے کی بجائے اسے اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔'' ۳۴؎

اب میں عصر حاضر کے ایک متوازن انداز نظر کے حامل نقاد (بے لاگ لپیٹ کے) اپنے تاثرات کا اظہار کرنے والے ادیب کے چند ادبی گزارشات سے آپ کو روشناس کرانا چاہتا ہوں۔ دراصل ناصر عباس نیر کی میراجی کے حوالے سے جوان کی سوچ وفکر ہے اس سے میں بسا اوقات اپنے آپ کو ہم آہنگ پاتا ہوں اور ان کے درج ذیل خیالات سے میں بہت حد تک اتفاق کرتا ہوں۔

''پہلی دو آراء میراجی کے دوستوں کی ہیں اور باقی آرا میراجی کے نقادوں کی ہیں' اردو میں میراجی کی شخصیت کی جو بھی تصویر بنی ہے۔ وہ زیادہ تر انہیں آراٗ کی روشنی میں بنی ہے۔ میراجی کے دوستوں کی باتوں کو چشم دید گواہی سمجھ کر قبول کیا گیا اور

نقادوں کی آراً کو معتبر تصور کر کے تسلیم کرلیا گیا۔ ان سب میں سامنے کی مشترک بات تو یہ ہے کہ ان پانچوں اقتباسات میں میراجی کے جسم اور لباس غلیظ تھے۔ دوسری مشترک بات یہ ہے کہ ان پانچوں اقتباسات میں میراجی کے جسم کو ذہن پر ترجیح دی گئی ہے۔ اگر جسم کا تصور، انسانی شخصیت کی اہم ترین حقیقت کے طور پر لیا جاتا۔ جسم کو ایک استعارہ تصور کرتے ہوئے اسے انسانی تصورات و تجربات کا ماخذ تصور کیا جاتا تو میراجی کے سلسلے میں شاید کچھ کام کی باتیں کہی جاسکتی تھیں۔ مگر ان تحریروں کے مصنفوں نے نو آبادیاتی ہندوستان کی سماجی اور اخلاقی نظر سے... اور نو آبادیاتی عہد کی کوئی نظر سیاسی مضمرات سے خالی نہیں ہوتی۔ یعنی جسم کی صفائی، جسم کو ڈھانپنے، جسمانی اعمال کو سر انجام دینے کیلئے ان قواعد و رسوم کو بنا دیا گیا ہے۔ جنہیں ریاستی مقتدرہ کی تائید حاصل ہوئی ہے۔ مبادا' یہ غلط فہمی نہ پیدا ہو، ہم یہ نہیں کہنا چاہ رہے ہیں کہ جسم سے متعلق اخلاقی تصورات کا برصغیر کے مذاہب سے تعلق نہیں تھا اور یہ سب نو آبادیاتی حکمرانوں نے متعارف کرائے تھے۔ ہم صرف اس پہلو پر زور دینا چاہتے ہیں کہ اسلام، ہندومت، بدھ مت کے اخلاقی تصورات کو وکٹوریائی اخلاقی تصورات کے ساتھ' انیسویں صدی سے استعماری سیاق میں استعمال کیا جانے لگا تھا۔'' ۳۵

ناصر عباس نے مذکورہ سطور میں میراجی کے حوالے سے ان کے دوستوں اور ناقدوں کی بارے میں یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ان حضرات کی فراہم کردہ غلط یا صحیح بنیادوں پر ہی میراجی کی شخصیت اور شاعری کی عمارت کھڑی کی گئی۔ منٹو جو خود زیرک ادیب تھا جس نے پہلی بار افسانوں میں ایک نئی رہ گزر قائم کی' ان کی بنصیرت کا میں قائل ہوں' لیکن وہی شخص شعر و شاعری سے اپنی ناواقفیت کا جہاں ذکر کرتا ہے وہ میراجی کی شاعری کے بارے میں اتنی بے تکی رائے کیسے قائم کرسکتا ہے کہ میراجی کی شاعری ''گلے سڑے پتوں کی مانند ہے'' اور انیس ناگی کی رائے میں میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر ہے۔ ان آراء پر غور کرنے سے جو نتائج ہاتھ آتے ہیں وہ یہ کہ یہ آراء رومانی تنقید کے اس مفروضہ کے سطحی اطلاق کا نتیجہ ہیں جس کی رو سے شاعری، شاعر کی شخصیت کا اظہار ہے اور اردو میں اس تصور کو انگریزی اثرات کے تحت خوب پھلنے اور پھولنے کا موقع ملا۔ دراصل میراجی کی تحریروں کو یار دوستوں

نے ٹھیک سے پڑھا نہیں اور اگر پڑھا بھی تو صحیح خطوط پر اس کا انجذاب نہ کر سکے۔ اگر ان باتوں پر توجہ مبذول کی جاتی کہ آخر میرا جی کیا کہنا چاہتے ہیں۔ انہوں نے اپنے بارے میں بعض سوانحی تحریریں لکھی ہیں حسن عسکری کے کہنے پر ایک ادھوری سوانحی تحریر بھی لکھی' ان کے خطوط موجود ہیں جن میں انہوں نے خود کو ذہنی طور پر منکشف کیا ہے' ان تحریروں کو اگر سنجیدگی اور مخلصانہ انہماک سے پڑھا گیا ہوتا تو میرا جی پر تحقیق اور تنقید کرنے والے میرا جی کی کچھ اور تصویر پیش کیے ہوتے۔

ناصر عباس نے جن حضرات کی آرا نقل کی ہیں ان میں میرا جی کی شخصیت کی ترجمانی کے اسلوب پر رسمی اخلاقیات کا غلبہ کس قدر ہے۔ میرا جی گندے رہتے تھے، ہر وقت جنسی خواہش سے مغلوب رہتے تھے۔ اعلانیہ جلق زنی کرتے تھے اس طرح کے بیانات سے کوئی میرا جی کے قریب کیوں کر بھٹک سکتا ہے۔ میرا جی کی شخصیت اور اس کے ادبی وفکری اکتسابات سے کیوں کر مکالمہ قائم کر سکتا ہے' ناصر پھر ایک جگہ بڑے پتے کی بات کہتے ہیں۔

> ''اس طرح کے بیانات سے میرا جی کی شخصیت سے وہی گریز، وہی نفرت وہی کراہت وہی فاصلہ اختیار کرنے پر آدمی خود کو مجبور نہیں پاتا، جو استعماری آقا، ہندوستان سے اختیار کرتے تھے؟ ان تحریروں میں میرا جی اس تصور کی ہو بہو تجسیم ہیں جو برطانوی نو آبادکاری نے پورے ہندوستان اور مشرق کی بنائی تھی۔ سرسید نے اپنے مضمون، نئی تہذیب میں یورپیوں کا ہندوستان سے متعلق شعور بیان کیا ہے۔ ذرا ان نیم انسانی، اساطیری تصویر کا موازنہ میرا جی کی تصویر سے کیجئے۔ جو ان کے شخصی خاکوں میں ملتی ہے...... (''یورپین) کہتے ہیں کہ ہندوستان بندر کے موافق ہیں جو چوتڑوں کے بل زمین پر بیٹھتے ہیں' کوئی تمیز ان کی معاشرت میں نہیں ہے۔ وحشیوں سے کس قدر بہتر ان کا لباس ہے، گو قطع اس کے مشابہ ہے' جو جنگی وحشی نا مہذب قومیں اب تک پہنتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہنا یہ چاہتے ہیں کہ انسانی جسم پر اب کسی شخص کا نجی اختیار نہیں رہا۔ جسم کی ہائجن، اس کی ستر پوشی اور جسم کو برتنے کے تمام قاعدے، کلیہ اور اصول کے نافذ کرنے کا اختیار سماجی اور ریاستی اداروں کے پاس ہے۔ پہلے زمانے میں یعنی کہ ہماری پرانی روایت یہ رہی ہے کہ ہم لوگوں کو غلام بناتے تھے۔ زنجیروں میں جکڑنا اور قید میں

رکھنا ہمارا محبوب شغل تھا ہمیں اس طرح کی صورتحال سے ایک نوع کی خوشی ملتی تھی مگر جدید زمانے میں زبان، تصورات، نظریات مکالمے، ڈسکورس، جن کی ترسیل و ابلاغ کے ذرائع مقتدرہ اداروں کے اب اختیار میں ہیں یا پھر جن کے قوانین' قاعدے اور اصول یہ ادارے مرتب اور مؤدن کرتے ہیں۔ ان باتوں کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ رفتہ رفتہ ان نظریات اور ڈسکورس کی مدد سے اپنے اپنے ضمیروں کی تشکیل کرتے ہیں۔ جنسی اخلاقیات بھی انسانی ضمیر کا ایک جزو لاینفک ہے۔ مشل فوکو نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جدید زمانے میں جبر Repression کے ذریعہ جنس کو قابو میں نہیں رکھا جا سکتا۔ بلکہ جنس سے متعلق ڈسکورس کے ذریعہ لوگوں پر اپنی طاقت و اختیار کا مظاہرہ کیا جاتا ہے۔"

میراجی کی شخصیت اور شاعری کے مختلف ابعاد کی صحیح ترسیل اور تفہیم کیلئے' ہمیں میراجی کے باطن کی کارگزاریوں سے مکالمہ قائم کرنا پڑے گا تب جا کر میراجی کے شعری تصورات اور ان کے سوچنے کے طرز خاص سے نہ صرف ہم آگاہ ہو سکیں گے بلکہ ان کی افتادطبع اور ذہنی مسافرت سے ہم آہنگ بھی ہو سکیں گے۔

میں نے ایک طالبانہ تجسس کے تحت میراجی کے ادبی سروکار سے ڈسکورس قائم کرنے کی کاوش کی ہے۔ اب جب کہ وقت اور زمانہ دونوں نئی کروٹوں سے آشنا ہو چکا ہے اب وہ باتیں جو مبہم اور اشکال سے پُر سمجھی جاتی تھیں لیکن اب ان نظموں کی تفہیم میں کوئی خاص دشواری نہیں رہی، لہٰذا ایمانداری کے ساتھ میراجی کی شعریات کو سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ میراجی کی خودسوانحی تحریروں کے علی الرغم ان کا ایک غیر معمولی خط' جو انہوں نے ۲۱ر اکتوبر ۱۹۴۶ء کو اپنے دوست عبدالطیف کو لکھا تھا۔ اس کا مطالعہ ضرور کریں۔ اس خط کے حوالے سے میراجی کے متعلق' بہت سی غلط فہمیوں کا ازالہ ممکن ہو سکے گا اور میراجی نے واقعی جو ذہنی زندگی بسر کی ہے' اس کی سرگزشت سے صحیح آگاہی ممکن ہو سکے گی۔ خط ملاحظہ کریں:

"سوانح نویسی کا یہ سلسلہ کچھ ایسا ٹوٹا کہ میں دلی چھوڑ کر ممبئی کے گردونواح میں ہوں۔ پہلے دفتر کی میزوں پر سوتا تھا۔ اب فرش پر براجمان ہوتا ہوں۔ کبھی شراب کے بغیر اور خود کو کبھی معمولی اور کبھی پہنچا ہوا فقیر تصور کرتا ہوں اور دنیا مجھے شاید

بھکاری سمجھتی ہے۔ سچ ہے سماج کے فرائض جس طرح دنیا انہیں سمجھتی ہے میں بھی انہیں سمجھتا ہوں لیکن میں نے اپنی جسمانی زندگی سے زیادہ جس قدر ذہنی زندگی بسر کی ہے اس کا لحاظ کیسے ہوگا؟ افسوس یہ بھی ایک سوال ہے... اس میں بھی اس قابل نہ ہوسکوں گا کہ سوال کے بجائے اپنے آپ کو فیصلہ کا اہل ثابت کرسکوں۔ ہر عزیز ترین چیز کے نام پر کہتا ہوں کہ یہ احساس کمتری نہیں۔ یہ وہی جزئیات بنی ہے جس نے میرے احساسات و خیالات کو نفیس بنایا۔ لیکن جو میرے واقعات روزمرہ کو دنیا کی نظر میں نفیس نہ بنا سکے۔ میں دنوں، مہینوں بلکہ بعض دفعہ ایک ڈیڑھ سال تک نہیں نہایا کرتا دنیا کو یہ بات بری معلوم ہوتی ہے اور میں اسے سمجھتا ہوں میرے کپڑے اکثر میلے دکھائی دیتے ہیں۔ دنیا برا مانتی ہے، میں جانتا ہوں بعض دفعہ خالی پیٹ شراب پینے سے صبح مجھے اپنا بستر خود گیلا محسوس ہوتا ہے۔ تو میں اپنی زندگی کے اونچ نیچ کے ساتھ یہ بھی سوچ سکتا ہوں کہ اس حالت کو دیکھنے والے میرے دوست ہوں یا خیر خواہ یا کوئی اور ان کی طبیعت منغض ہوگی مگر یہ بات سوچنے کے باوجود اب تک میری سمجھ میں نہیں آئی کہ ان تمام صورتحال، اس سماج کا حصہ اور کردار رکھتے ہیں؟

اس نظام حیات و کائنات کا مقصد کیا ہے؟ زیادہ تر لوگ مجھے خود غرض دکھائی دیتے ہیں اگر وہ میرے مطلب کی کوئی بات کہتے ہیں تو ان میں ان کا اپنا کوئی مطلب چھپا ہوتا ہے۔ چاہے مجھ پر پہلے ظاہر ہو یا ہو یا بعد میں۔ میں نے یہ بھی دیکھا ہے کہ انسان کی ایک سے زیادہ خوبیاں، اس کے صرف ایک عیب کی مخلصانہ پردہ پوشی نہیں کرسکتیں۔ میں نے یہ بھی محسوس کیا ہے کہ ہر فرد کی طرح میں بھی خود غرض ہوں۔ ان معنوں میں کہ مجھے اپنی لذتوں اور عمر کے گزران کی فکر ہے اور میرے علاوہ دوسرے سب افراد بھی خود غرض ہیں۔'' ۳۷

مذکورہ بالا خط کے متن اور اس میں اٹھائے گئے سوالات کا اگر سنجیدگی اور متانت کے ساتھ مطالعہ کیا جائے، تو میراجی کے متعلق جو غلط فہمیاں پھیلائی گئی ہیں ان غلط فہمیوں کے ازالے میں بڑی آسانی ہوگی۔ اگر کوئی میراجی کا عاشق اس خط کے مضمون سے پورے طور پر ہم آہنگ ہونا چاہتا ہے تو

میراجی کے 'تخلیقی پرسونا' کے اس سچ تک پہنچنا ہوگا جو پوری توانائی کے ساتھ میراجی کی داخلی شخصیت میں براجمان ہے' اس خط میں وہ اپنا مذاق اڑانے کے بجائے اپنا انکشاف کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ اس خط کا دردمندی سے بھرپور جملہ جو انکشافِ ذات سے عبارت ہے' وہ یہ کہ میں نے 'جسمانی زندگی سے زیادہ ذہنی زندگی بسر کی ہے'۔ اس کا لحاظ کیسے ہوگا؟ اس انکشاف سے پورا ڈسکورس الٹ جاتا ہے یعنی Subvert ہو جاتا ہے۔ میرا ماننا ہے کہ میراجی کے طرزِ فکر اور طرزِ احساس سے اگر مضبوط رشتہ استوار کرنا ہے اور میراجی کے فنی رموز اور تکنیکی اسرار سے ہم رشتگی قائم کرنی ہے تو میراجی کی تخلیقی شخصیت کی تفہیم کی ابتداء اس انکشاف سے کرنی چاہئے جو اس خط سے مترشح ہے۔

یوں تو حلقہ کی تاسیس سے لے کر اس کی کارکردگی اور اس میں شامل ادباء کے حوالے سے میں نے ایک تفصیلی باب ہی لکھا ہے لہٰذا میں یہاں صرف ایک دو باتیں اجمالاً ذکر کروں گا اور آگے بڑھ جاؤں گا یہ وہ زمانہ تھا جب حلقۂ اربابِ ذوق کا قیام ۲۹ر اپریل ۱۹۳۶ء کو 'بزمِ داستان گویاں' کے نام سے عمل میں آچکا تھا۔ میراجی نے بعد کے دنوں میں اس میں شمولیت اختیار کی' ان کی اس بزم میں شرکت کے حوالے سے 'قیوم نظر' یوں رقمطراز ہیں:

"تابش صدیقی نے ایک بار مجھ سے کہا کہ میں اپنے دوستوں بالخصوص میراجی اور یوسف ظفر کو حلقے کے جلسے میں لاؤں۔ یہ اس زمانے کی بات ہے جب میراجی کے مضامین 'ادبی دنیا' میں شائع ہو کر شہرت پا چکے تھے لیکن وہ خود ادبی حلقوں میں نہ جاتے تھے اس زمانے میں میراجی بسنت سہائے کے نام سے بھی لکھا کرتے تھے چنانچہ میراجی کو حلقے کے ایک جلسے میں میں ہی کھینچ لایا تھا۔ ۱۹۴۰ء کے آغاز کے لگ بھگ کا زمانہ ہے۔" ۳۸

اس بات کی تائید حلقہ کے ابتدائی ریکارڈ کو دیکھ کر یونس جاوید لکھتے ہیں کہ ان کے کہنے کے مطابق قیوم نظر نے ۲ر جون ۱۹۴۰ء کو پہلی مرتبہ حلقہ کے جلسہ میں نفس نفیس شریک ہوئے اور میراجی ۲۵ر اگست ۱۹۴۰ء کو پہلی بار حلقے کے ایک اجتماع میں شرکت کی۔ میراجی کی شرکت سے حلقہ کا نہ صرف وقار بلند ہو گیا بلکہ میراجی حلقہ کے انتظامی امور سے لے کر حلقہ کے تنقیدی معیار تک کا انہوں نے بھرپور خیال رکھا۔ دوسرے لفظوں میں کہہ سکتے ہیں کہ' انہوں نے اپنی شمولیت سے حلقہ میں نئی روح پھونک دی۔ یہاں ایک واقعہ حلقہ کے متعلق کروں گا اور بحث تمام کروں گا کہ جیسا میں نے شروع کے

سطور میں یہ بات کہی ہے کہ شرح وبسط کے ساتھ حلقہ کی کارگزاریوں پر ایک باب اس میں شامل ہے ۔لہٰذا ان ہی باتوں کا اعادہ کرنا' بے لطفی کو راہ دینا ہوگا۔ میرا جی کے احباب کا کہنا تھا کہ میرا جی بڑے ذوق وشوق سے محفل میں شریک ہوتے بلکہ قواعد وضوابط کی پابندی کا خود بھی خیال رکھتے اور چاہتے تھے کہ دوسرے بھی اس پر سختی سے عمل درآمد کریں۔ مختار صدیقی حلقہ کے جوائنٹ سکریٹری تھے اور الطاف گوہر کے گھر محفل جمی تھی۔ پروگرام یہ طے پایا کہ وہاں سے اکٹھے ہی حلقہ میں تشریف لے جائیں گے۔ مختار صدیقی حلقے سے پہلے روانہ ہونا چاہ رہے تھے لیکن میرا جی نے انہیں کہا تھوڑی دیر رک جاؤ اکٹھے ہی چلتے ہیں۔ وقت مقررہ پر سب لوگ جب حلقہ میں پہنچے اور کارروائی جب آگے بڑھی تو صدر جلسہ نے اعتراض کی دعوت دی تو میرا جی نے اعتراض کیا کہ جوائنٹ سکریٹری' روایت کے مطابق جلسے میں یہاں پہلے نہیں پہنچے۔ ان سے باز پرس کیا جائے' اجلاس کے اختتام پر مختار صدیقی' میرا جی سے ناراض ہوگئے کہ آپ نے خود ہی تو روکا تھا اور اب خود ہی اعتراض کر رہے ہیں۔ اس پر میرا جی نے کہا وہ دوستانہ محفل تھی اور یہاں میں حلقہ کا ایک رکن ہوں۔

میرا جی کی ایک غیر معمولی خوبی جو ان کو ان کے معاصرین سے الگ کرتی ہے وہ ان کا تنقیدی انداز اور شعری تجزیے کا وہ انوکھا معیار ہے جس سے ان کے زمانے کے شعراء وادباء کم متصف تھے۔ میرا جی ایک وسیع المطالعہ شخص تھے ان کے دائرۂ شعور وادراک میں جو بھی نکتہ آتا تھا وہ اس کا بڑا مدلل بیان کرتے۔ یوں تو میرا جی ادبی دنیا کے پلیٹ فارم سے اپنا ایک اختصاص قائم کر چکے تھے لیکن حلقہ کی محفلوں نے ان کے تنقیدی جوہر کو نہ صرف صیقل کیا بلکہ انہوں نے اپنی غیر معمولی سوجھ بوجھ سے ایک ایسی نسل کی ذہنی وفکری آبیاری کی کہ جس نے جدید نظم کو بامِ عروج پر پہنچا دیا۔ یوسف کامران نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جب انہوں نے میرا جی کی والدہ سے پوچھا تھا کہ آپ کے بیٹے کا یہ انداز کیسا لگا تو انہوں نے فرمایا کہ دل کو اچھا لگا۔ ایک دفعہ سنیما میں فلم لگی تھی اس کا نام 'میرا' تھا میں دیکھنے چلی گئی کیونکہ بیٹے نے اپنا نام میرا جی رکھ لیا تھا گویا کہ میرا جی جو ثناء اللہ ڈار سے میرا سین کی محبت میں میرا جی ہوگئے تھے۔ ان کی والدہ کو میرا جی کی یہ تبدیلی راس بھی آئی اور پسند بھی۔ میرا جی کمال کے ذہین اور بصیر تھے۔ ان کی ذہانت کے بارے میں مولانا صلاح الدین احمد کہتے ہیں کہ

> "جب وہ اپنے چند مسودے دکھانے لگے تو انہیں دیکھ کر یوں محسوس ہوا جیسے شام کے آسمان پر یکایک ایک ننھا سا ستارہ چمک اٹھا ہے اور آفتاب کی ڈھلتی ہوئی

روشنی پر چمک زنی کر رہا ہے۔ میرے اس سوال پر کہ انہوں نے آج تک اپنی کوئی چیز چھپوائی کیوں نہیں۔ وہ بولے کہ میں آج تک اپنے لئے لکھتا رہا ہوں، ہاں اگر آپ چاہیں تو اوروں کے لئے بھی لکھنے کی کوشش کروں گا۔'' ۳۹

''ادبی دنیا' کے اداریے میں مولانا مزید رقمطراز ہیں۔ مولانا نے جو باتیں اس اقتباس میں کہی ہیں اس سے روبرو ہولیں کیونکہ یہ نکات میراجی کی فکری، علمی اور تخلیقی شخصیت کے تلازماتی نظام کی تفہیم میں کافی مددگار ثابت ہو سکتے ہیں:

''میراجی سے میں اس کے بچپن سے آشنا تھا وہ میرے منجھلے بھتیجے شجاع کا ہم عمر اور ہم جماعت تھا لیکن جب میں نے ایک مدت کی دوری اور جدائی کے بعد نوعمر میراجی سے اس کا پہلا مسودہ لیا اور بیٹھے بیٹھے اس پر ایک نگاہ دوڑائی تو حیرت کی شدت سے مسودے کے اوراق میرے ہاتھ میں کانپنے لگے اور جب آخر میں نگاہ اٹھا کر اپنے جذبات کو چھپاتے ہوئے اس سے پوچھا کہ شاید یہ مضمون تمہی نے لکھا ہے؟ تو جواب میں اس نے فقط ایک لفظ کہا۔ جی۔ اس لفظ کی فیصلہ کن قطعیت کا میرے پاس کوئی جواب نہیں تھا اور بعد میں واقعات نے ثابت کر دیا کہ جواب کا کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا۔'' ۴۰

میراجی 'ادبی دنیا' سے وابستہ رہے اور ریڈیو پروگراموں سے حلقہ کیلئے اور اپنے لئے کچھ نہ کچھ کما لیا کرتے تھے وہ اس دھن میں لگے ہوئے تھے کہ حلقہ کے ارکان ریڈیو میں مستقل ہو جائیں۔ الطاف گوہر کہتے ہیں کہ

''میں اس زمانے میں ایم اے میں پڑھتا تھا۔ میری ادبی تعلیم و تربیت میں میراجی بڑی دلچسپی لیتے تھے اور اس دلچسپی کے خلاف جب بھی میں احتجاج کرتا' تو وہ کہتے لوگ علم کے پیچھے بھاگتے ہیں مگر علم تمہارے پیچھے بھاگ رہا ہے۔ اور تم ہو کہ اسے قریب نہیں پھٹکنے دیتے... حلقہ' ارباب ذوق، ادبی دنیا' پنجاب پبلک لائبریری اور ریڈیو ہی میراجی کی زندگی تھی اور میراسین کی ایک گہری تڑپ بھی تھی اور وجہ زندگی بھی... اچانک ان کی زندگی نے پلٹا کھایا اور وہ لاہور چھوڑ کر ریڈیو کی ملازمت کے سلسلے میں دلی چلے گئے۔'' ۴۱

میرا جی کا دہلی میں قیام تقریباً ۲ سال رہا۔ اس دوران اسٹاف آرٹسٹ کی حیثیت سے ریڈیو کے لئے مختلف پروگرام لکھتے رہے۔ ان ہی دنوں ماہنامہ 'ساقی' میں مستقل بعنوان کالم 'باتیں' کا سلسلہ شروع کیا جن کا سلسلہ تقریباً دو سال رہا۔ ریڈیو پر انہوں نے اپنی نظموں، گیتوں اور غزلوں کے علی الرغم نئے پروگرام سے بھی متعارف کرائے۔ 'خرافات' کے عنوان سے ملک کے نامور اہل قلم اور فنکاروں کو ڈسکورس قائم کرنے کی دعوت بھی دی۔ اس پروگرام میں میرا جی نے سالک، فیض، غلام علی خان اور ملکہ پکھراج وغیرہ سے ان کے فن پر رسمی ماحول میں گفتگو کی اتنی مصروفیات کے باوجود تذکروں میں اس بات کا بھی ذکر ملتا ہے کہ انہوں نے دیہی علاقوں کیلئے بھی پروگرام مرتب کئے۔ اور مرضی کے خلاف پروپگنڈہ فیچر بھی لکھا۔

کہا تو یہ بھی جاتا ہے کہ دہلی ریڈیو اسٹیشن پر ان کے دوستوں کا ایک وسیع حلقہ تھا' شام کو شاہد احمد دہلوی کے گھر اور کتب خانہ علم وادب پر اکثر ادیبوں کا جمگھٹا ہوتا۔ اخلاق احمد کے کہنے کے مطابق میرا جی تقریباً روزانہ شام کو یہاں تشریف لاتے۔ شروع میں میرا جی کی باتیں لوگوں کو کم کم سمجھ آتی تھی لیکن رفتہ رفتہ وہ ہر دلعزیز ہو گئے اور ترسیل وابلاغ کا کوئی مسئلہ ہی باقی نہیں رہا۔ چند لوگوں کے علمی، فکری اور اخلاقی ابتذال کے نمونے مذکورہ سطروں میں آپ دیکھ چکے ہیں دراصل مسئلہ کہاں ہے؟ ہر باردوستوں نے میرا جی کی افتادِ طبع کی نیرنگیوں کو نہ صرف سمجھنے سے قاصر رہے بلکہ اپنے مذاق کی از سر نو تربیت بھی نہیں کر سکے۔ دوسرا المناک پہلو جو میں سمجھ سکا ہوں' وہ یہ کہ علمی کم مائیگی کے شکار لوگ بھی میرا جی کے ارد گرد جمع ہو گئے تھے جن کا علم اور شعری مذاق دونوں' کئی لحاظ سے سطحی تھے۔ اب یہ کس طرح میرا جی کے حلقہ یاراں میں بار پا گئے' یہ ایک الگ بحث کا موضوع ہے۔ لہٰذا یہ حضرات میرا جی کی نہ ذہنی سرگرمیوں سے کوئی رشتہ استوار کر سکے اور نہ ہی ان کے باطن کی جدلیاتی صورتحال سے ہم آہنگ ہو سکے کیونکہ ان مضمرات سے آگاہی اور شناسائی' ان کے دائرہ شعور وفکر سے' بعید بات تھی۔

میرا جی کے سلسلہ میں جہاں بہت سی غلط فہمیاں پھیلائی گئیں وہاں ان کی مذہب سے بیزاری کے قصے بھی' بیان کیے گئے جب کہ مذہب کے معاملات نجی اور شخصی ہوتے ہیں اور کسی کے ایمان کی استقامت کے بارے میں کچھ کہنا نہ آسان ہے اور نہ انسب۔ لیکن یہاں ایک واقعہ جو شاہد احمد دہلوی نے میرا جی کے ایک عزیز دوست' قیوم نظر کے حوالہ سے کہی ہے میں اس واقعہ کو یہاں نقل صرف اس خیال کے پیش نظر کر رہا ہوں کہ جو لوگ روحانیت کے اسرار وغوامض سے واقف ہیں وہ

اس واقعہ کے اندرون میں نہ صرف داخل ہو سکنے میں کامیاب ہوں گے بلکہ روحانی واردات کی ممکنہ کروٹوں کی نبض شناسی بھی کر پائیں گے۔ شاہد احمد دہلوی فرماتے ہیں کہ

"پچھلے دنوں میں پنڈی گیا تھا تو میرا جی کے عزیز دوست یوسف ظفر نے ایک عجیب واقعہ سنایا وہ اسی سال حج کو گئے تھے۔ فرماتے تھے کہ میں مدینہ منورہ میں حضور کی جالیوں سے کچھ فاصلے پر بیٹھا مراقبے میں غرق تھا اور جو جو مجھے یاد آتا رہا میں اس کے لئے دعا کرتا رہا۔ یہاں تک کہ کوئی نام باقی نہ رہا۔ مجھ پر عجیب سُرور کا عالم طاری تھا۔ قلب گداز ہو گیا تھا اور آنکھوں سے آنسو کی لڑیاں بندھی ہوئی تھیں کہ یکا یک میرا جی میرے سامنے آ کھڑے ہوئے اور بولے "مجھے بھول گئے، میرے لئے تم نے دعا نہیں کی" اس نے اسی وقت میرا جی کے لئے بھی دعا کی۔ وہ سامنے کھڑے رہے۔ دعا ختم کر کے جو دیکھتا ہوں تو میرا جی ہے نہ کوئی اور بس میں تھا اور میرے سامنے حضور کی جالیاں تھیں۔ میں بہت حیران ہوا کہ یہ ماجرا کیا ہے۔ اس قدر گندہ اور ناپاک شخص بھلا ایسی پاکیزہ اور مقدس جگہ کیسے آ گیا۔ دنوں میں اس واقعہ پر غور کرتا رہا پھر ایک دم سے ایک دن میرا جی سے ملاقات یاد آ گئی یہ اسی رات کا واقعہ ہے جب وہ بیئر کی اٹھارہ بوتلیں پی کر میرے گھر میں آدھی رات کو درّانہ چلے آئے تھے اور اٹھارہ کی اٹھارہ بیئر کی بوتلیں انہوں نے میرے گھر کے فرش پر اُگل دی تھیں میں نے ان سے ان کا نام پوچھا تھا تو انہوں نے اپنا نام میرا جی بتایا تھا اور جب میں نے ان سے ان کا اصلی نام دریافت کیا تو انہوں نے اپنی تیوری پر بل ڈال کر کہا۔ میرا اصلی نام محمد ثناء اللہ ڈار ہے۔ اس نام میں محمد کا لفظ آتا ہے کسی کو حق نہیں ہے کہ گندے منہ سے اس پاک لفظ کو ادا کرے۔ کڑی سے کڑی مل گئی تھی اور میری چٹیک دور ہو گئی تھی جو مجھے یقین ہے کہ محمد ﷺ کے اس والہانہ احترام میں میرا جی کی بخشش ہو گئی ہو گی اور حضور کی اس بے پناہ محبت کے طفیل میرا جی کے سارے گناہ معاف ہو گئے ہوں گے۔" ۴۲

تھوڑی بہت بات میرا جی کی طرفہ طبیعت اور اضطراب آسا جذبات وخیالات کے حوالے سے کر لی جائے اور ان تناظرات کی تفہیم بھی ساتھ ساتھ کرنی چاہئے جن کے مضمرات ظاہر کے ساتھ

ساتھ مفسر بھی تھے۔ میراجی فطری طور پر پراچین اور ہندوستان کے بھکشوی تھے مگر ان کی شخصیت میں زمانہ حاضر کے انسان کی عقلیت پرستی کی بھی چند جھلکیاں دیکھی جا سکتی تھیں۔ یوں تو ان کا اندازِ نظر اور طرزِ احساس' مغربی فنکاروں اور فلسفیوں کا سا تھا' جنہوں نے آج یا کل کے نہیں' کئی صدیوں کے بعد سے متمدن انسان کیلئے سوچ بچار کی ہے۔

میراجی کا یوں تو مسلک تیاگ تھا اور ان کی زندگی کسی بیراگی کی تصویر سے کم نہیں تھی۔ کسی نے انہیں ملامتی صوفی بھی کہا ہے ان کے بیراگی پن میں ان کی زندگی کے ابتدائی دنوں کے کچھ متور نقوش بھی ملیں گے۔ منشی محمد مہتاب الدین نے اپنے بچوں کو عربی اور فارسی کی تعلیم نہیں دلوائی۔ جب کہ وہ خود ان زبانوں میں اچھی خاصی دسترس رکھتے تھے۔ جنوبی ہندوستان میں ایک عرصہ تک قیام کرنے کی وجہ سے اور بعد کے دنوں میں میرابائی کے بھجنوں سے شفقت کی وجہ سے وہ ہندی زبان کے زیادہ قریب ہوتے چلے گئے۔ کسی نے کہا کہ "اگر وہ بچپن میں عربی اور فارسی کی تعلیم حاصل کر لیتے اور ان کے مطالعہ کی راہ اگر اس سمت مڑ جاتی تو وہ بالکل مختلف شخص ہوتے۔ میراجی جس زمانے میں اپنی عمر کی منزلیں طے کر رہے تھے ٹھیک اس زمانے میں برہموسماج کی مقبولیت چار سو پھیل رہی تھی۔ بنیادی طور پر اس تحریک سے بھی متاثر ہوئے کیونکہ برہموسماج مذہب کا ایک لبرل اندازِ نظر کو فروغ دے رہا تھا۔ میراجی کی دانشورانہ طبیعت کو یہ بات خوب بھاتی تھی۔

میراجی کے سلسلہ میں ایک بات اور بھی دلچسپی کا باعث ہے کہ' بچپن سے سمندر، دریا، پہاڑ اور نیلے آکاش سے انہیں گہری رغبت تھی۔ لیکن ان سب چیزوں سے بڑھ کر میراجی کی دلچسپی کا میدان وہ اسرار و تحیر ہے جو جنوبی ہندوستان اور اس کے حوالے سے ہندی دیومالا میں موجود ہے۔ یہ سارے استعارے اور علامتیں اس اسرار سے ہم آہنگ تھیں جو بعد میں ان کی زندگی کا ایک ناگزیر حصہ بن گئیں۔ ابتداء میں یہ شوق اور پُراسرار ہونے کی لذت نے انہیں' ہیئت کذائی کی طرف راغب کیا ہوگا، لیکن آہستہ آہستہ وہ کب اور کس طرح اس جون میں اترتے چلے گئے۔ خود میراجی کو اس بات کا احساس نہ ہو سکا لہٰذا اگر کوئی کہتا ہے کہ وہ اپنی 'ہیئت کذائی' سے کسی قسم کا ڈرامہ یا تحیر کی صورتحال' خلق کرنا چاہتے تھے یہ بات درست نہیں ہے۔

میراجی کی زندگی میں کسی نے اس بات پر غور کرنے کی زحمت گوارا نہیں کی آخر میراجی جب بھی کوئی چیز شروع کرتے 'اُوم' سے کرتے یہاں تک کہ وہ جب نظمیں لکھنے لگے تب بھی اُوم سے اس

کی شروعات کرتے۔ اُوم سنسکرت کا لفظ ہے جن کے لغوی معنی بابرکت طریقے سے کسی بھی کام کو شروع کرنا، لفظ کسی زبان کا ہو ہمیں تو غرض اس کے معنی سے ہوتا ہے۔ چنانچہ 'اوم' دراصل بسم اللہ کا مترادف ہے۔ اس عمل کے پیچھے باطنی طہارت کا کوئی جذبہ ضرور مضمر ہوتا تھا۔

''قاری زاہر القاسمی سے بالکل تخلیہ میں قرآن شریف سنتے اور روتے''۔ میراجی کی طرح ان کی شخصیت بھی پوری طرح ہم تک نہیں پہنچی...... ان کے بعض دوستوں کا کہنا ہے کہ وہ بعض اوقات تسلسل سے نظمیں لکھتے تھے۔ قیوم نظر کا بیان ہے کہ ایک مہینے کی ۲۲ ر تاریخ تک انہوں نے چھبیس نظمیں لکھیں۔ وہ اپنی تخلیقات سے اولاد کی طرح محبت کرتے تھے اور جب ایک بار ان کا بیاض ان کے بھائی نے ردی میں بیچ دی تو اس پر میراجی نے کھانا نہ کھایا اور دو تین دن تک حیران و سرگرداں ردی فروشوں کی دکانوں پر وہ کا بیاں تلاش کرتے رہے۔ ان کا ایک مجموعہ 'اجنتا کے غار' جسے شاہد احمد دہلوی نے چھاپا تھا۔ ۱۹۴۷ء کے ہنگاموں میں ضائع ہو گیا، کئی بار خود میراجی نشے کی حالت میں اپنے مسودے سڑک پر اچھال دیتے تھے اس طرح ان کا بہت سا کلام ان کی اپنی بے نیازی اور لاپرواہی کی نذر ہو گیا۔ لیکن دوسری جانب ان کی زندگی کے کئی رخ ایسے بھی تھے جہاں انتہائی نظم وضبط کا اظہار ہوتا تھا۔ دہلی میں ان کے ریڈیو کے دوست بتاتے ہیں کہ باقاعدگی سے مسودے لکھتے اور پروگرام پیش کرتے یوں اپنی محنت اور ذہانت سے اپنا فرض ادا کرتے کہ احساس ہوتا کہ ان سے زیادہ ذمہ دار شخص اور کوئی نہیں۔'' ۴۳

میں نے اس بات کی ابتداء میں میراجی کی شخصیت میں جو نظم وضبط ہے اس کے بارے میں تھوڑی بہت گفتگو کی ہے لیکن میراجی کے خارج میں تھوڑا بہت انتشار اور بکھراؤ کی کیفیت موجود ہے لیکن میراجی کا باطن کافی منضبط اور مرتب معلوم پڑتا ہے۔ ان میں ایک انوکھی خوبی یہ بھی تھی کہ جس سے بھی وہ باتیں کرتے یا مکالمہ کرتے' وہ ان کی طرف کھنچا چلا آتا۔ ان کی شخصیت میں ایک عجیب و غریب کشش تھی۔ ان کی کھرج دار آواز میں شائستگی کی خوشبو تھی جب وہ کسی محفل میں گونجتی تو ان کے مخالفین بھی ہمہ تن گوش ہو جاتے۔ کیونکہ میراجی کی آواز میں گمبھیرتا کے ساتھ ساتھ فکر و ذہانت کی پسی ہوئی بجلیوں کا بھی گماں ہوتا ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ وہ اپنی آستین میں روشنی کا سیلاب

رکھتے تھے۔ ان کی شخصیت میں رکھ رکھاؤ اور سوفسطائیت تھی' اس کے بارے میں شاہد احمد دہلوی فرماتے ہیں کہ

"میرا جی کو میں نے کسی سے بدزبانی کرتے نہیں دیکھا وہ تو کسی سے مذاق تک نہیں کرتے ان کا رکھ رکھاؤ ایسا تھا کہ مجال ہے کہ کوئی ان سے ناشائستہ بات کرلے، ادب ہمیشہ ملحوظ رکھتے ان کی بھونڈی وضع قطع پر بے تکلف دوست پھبتیاں کستے مگر وہ صرف مسکرا کر رہ جاتے اور کبھی الٹ کر کوئی جواب نہ دیتے"۔ ۴۴

میرا جی کی شخصیت کی کئی پرتیں ہیں۔ ہر پرت دوسری پرت سے مختلف اور منفرد ہے۔ مثال کے طور پر میرا جی کی طبیعت میں کسی کی تعریف کرنا دراصل اسے Project کرنا شامل تھا لیکن خود کے بارے میں وہ ہمیشہ ایک درویشانہ بے نیازی کا مظاہرہ کرتے' انہیں بے موقع اپنا کلام سنانے سے بھی پرہیز تھا۔ ایک بار کہتے ہیں کہ دکن کے ایک مدیر نے انہیں اپنے ہاں مدعو کیا۔ اس محفل میں اختر الایمان، ابراہیم جلیس اور مظہر ممتاز نے بھی شرکت کی تھی لیکن جب کھانے کے بعد مدیر محترم نے کلام سنانے کی فرمائش کی تو انہوں نے بہت برا منایا اور کہا کہ صاحب یہ موقع نہیں ہے۔

میرا جی کی طبیعت میں ایک اضطراب تھا وہ اکثر بے چین رہتے' ان کی پوری زندگی پر صوفیانہ قناعت اور توکل کی گہری چھاپ ضرور ملتی ہے اور انہوں نے کسی جامد نظریے کے پُر فریب سکون سے آشنا ہونے کے بجائے اس اضطراب کو اپنایا جو انہیں حقیقت کی تلاش میں نئے نئے براعظموں کی سیر کراتا رہا۔ اس مسافرت میں انہوں نے خود کو گم کرنے کی بہت کوشش کی لیکن روح کے مرکز سے کبھی ان کا تعلق منقطع نہیں ہوا' ان کے مذہب کے بارے میں مظہر ممتاز نے ایک جگہ لکھا ہے کہ "میرا جی کے ایمان کے بارے میں جو اندازہ لگایا تھا وہ کچھ بھگت کبیر اور ابن تیمیہ کے درمیانی راستے کا نظر آتا تھا۔" یہ درمیانی راستہ ان کے اندر موجود تھا ظاہر میں صورت مختلف تھی اور سمجھنے والے چاہ کر بھی نہیں سمجھ پاتے تھے کہ آخر میرا جی کا صحیح مذہبی مسلک کیا ہے؟ کیونکہ ایک طرف نظموں اور گیتوں سے ان کی دلچسپی جگ ظاہر تھی اور دوسری طرف قوالی سن کر وجد اور جذب کی کیفیت طاری ہو جاتی تھی۔ میرا جی نے ہمیشہ یہی کوشش کی ان کے مذہبی مسلک سے لوگ واقف نہ ہو جائیں۔ دراصل میرا جی نے اپنے مذہبی جذبات کو ہمیشہ چھپائے رکھنے کی سعی کی۔ یہ بات کافی مشہور ہے کہ وہ فرقہ ملامتیہ کے ایک گروہ کی طرح چھپ کر عبادت کرنے والوں میں سے تھے اور عبادت کو بہت انفرادی فعل خیال کرتے

تھے۔ قدرت اللہ شہاب نے میرا جی کی اندرونی کشمکش اور ابہام کے حوالے سے ایک اہم بات کہی ہے کہ:

"اگر خلش دروں اور ابہام کو عقیدے کا مقام دینے میں کوئی اعتراض نہ ہو تو میرا جی اس مسلک کا بے حد سچا اور پہنچا ہوا مومن ہے۔ وہ کسی بھی جگہ الجھنوں میں گم نہیں ہوتا بلکہ ہر جگہ الجھن اس میں گم ہیں۔" ۴۵

میرا جی ایک باغی ضرور تھے لیکن ان کی بغاوت، منافقت اور ظاہر داری کے خلاف تھی ان نام نہاد اخلاقی تصورات کے خلاف تھی جس میں نہ صرف بوسیدگی کے عناصر ابھر آئے تھے بلکہ ان اخلاقی تصورات کی پیش پا افتادگی نے روح تک کو تباہ کر دیا تھا۔

عقلیہ شاہین کی اس بات میں ایک اہم نکتہ چھپا ہوا ہے کہ "میرا جی کی شاعری اور شخصیت پر قلم اٹھانے والوں کی سب سے بڑی زیادتی یہ ہے کہ وہ میرا جی کی زندگی اور فکر کے ظاہر میں الجھ کر رہ جاتے ہیں، باطن پرست میرا جی پر اس سے بڑا ظلم ہو بھی کیا سکتا ہے۔" میرا جی کا ذہن ایک سائنس داں کا ذہن تھا وہ خاموش ذہن کے مالک تھے المیہ تو یہی ہے کہ میں نے شروع کے سطور میں یہ بات کہنے کی کوشش کی ہے کہ میرا جی کی شخصیت اور شاعری کے باطن سے اگر مکالمہ قائم نہیں کریں گے تو میرا جی ہماری دسترس سے کافی دور رہیں گے۔

میرا جی کی عظمت اور بڑائی کا راز ان کے ادبی کارناموں میں پوشیدہ ہے۔ کمار پاشی نے بڑی عمدہ بات کہی ہے، آپ بھی ان نکات پر غور فرمائیں، جو اس اقتباس میں موجود ہیں:

"وہ لوگ جو میرا جی کو پڑھے بغیر اسے جنسی شاعر کا علمبردار، منفی خیالات کا مبلغ اور ایک بے عمل شخص گردانتے ہیں انہیں چاہئے کہ وہ میرا جی کی شاعری اور ان کے مختلف شاعروں پر لکھے ہوئے تحقیقی اور تنقیدی مضامین کے ساتھ مطالعہ کریں۔ مجھے یقین ہے کہ وہ بھی عمل کا پیغام دینے والے میرا جی کی طرح اس حقیقت کو جان جائیں گے کہ "جیون رن بھومی کے سمان ہے" جہاں انسان کو مرتے دم تک ٹھہرے رہنا ہے۔" ۴۶

ایک رائے میرا جی کے متعلق یہ بھی ہے کہ انہوں نے شعوری طور پر اپنی زندگی کے تار و پود اور شخصیت کی بنیاد حقیقت کے بجائے تصور کے دھندلکے پر تعمیر کی جس کے نتیجے میں ان کی ذات ایک

پُراسرار کردار میں منقلب دکھائی دیتی ہے۔ میراجی کی شاعری میں دلہن کا تصور بہت نمایاں ہے' اس اہتمام کی طرف ہماری توجہ بہت کم ہوئی ہے۔

میراجی کے یہاں دلہن کے علاوہ بھی عورت کے دو روپ واضح ہیں۔ ماں اور طوائف کے روپ لیکن بنیادی کردار دلہن نظر آتی ہے' ایک ایسی دلہن جسے پانے اور دیکھنے کی ان کے اندر شدید تمنا تھی۔ فتح محمد ملک نے اس تثلیث کے حوالے سے بڑی عمدہ رائے دی ہے:

''میراجی کے گیتوں اور نظموں میں دلہن، بہن، ماں اور بچوں کے لہجوں اور مکالموں کا آہنگ شنیدنی ہے تو ایک ابھرتی انجان' کنواری دلہن کی تصویر دیدنی ہے یہ دلہن پری زاد نہیں ہے۔ متوسط طبقے کی ایک عام سی عورت ہے جو ہماری دیکھی بھالی ہے اور جس میں ہمیں شاعری اور رومان کی کوئی ادا نظر نہیں آتی۔ مگر میراجی کے یاں وہ بے حد دلکش کردار ہے۔ خوشیوں کے جھولے میں جھولنے کی تمناؤں کو سینے میں چھپائے یہ دلہن میراجی کی شاعری میں ہر جگہ موجود ہے۔ کہیں پس منظر میں تو کہیں پیش منظر کے طور پر۔'' [۲۷]

میراجی نے اپنی نظموں میں اس دلہن کو سجایا اور سنوارا ہے اور اسے دیکھنے کے انتظار کی لذت کو محسوس کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔ چند شعری اقتباس ملاحظہ کریں:

کیوں بہن! ہم نے سنا ہے کہ دلہن کی آنکھیں
آنکھ بھر کر نہیں دیکھی جاتیں
اور کہتی ہے، بہن
میرے بھیا کو بڑا چاؤ ہے، کیوں پوچھتا ہے
اب تو دو چار دن میں ہی وہ تیرے گھر ہوگی

'تفاوت راہ'

جس کے اس پار جھلکتا نظر آتا ہے مجھے
منظر انجان، اچھوتی سی دلہن کی صورت
یاں تصور کو میں اب اپنے بنا کر دولہا
اس پردے کے نہاں خانے میں لے جاؤں گا

میں قطعی دعویٰ کے ساتھ یہ بات نہیں کہہ سکتا کہ میرا جی اپنے شعور کے نہاں خانے میں اس دلہن کو لے جاتا ہے اور اس تصور کی بنیاد پر جلق لگاتا ہے ہاں میں اس نکتہ سے اتفاق کرتا ہوں کہ میرا جی کو احساسِ گناہ تھا اور انہیں اس بات کا شدید احساس بھی تھا کہ اس طرح کا عمل بیکار جاتا ہے انہیں اس بات کا احتمال تھا کہ اس طرح کی حرکت سے ان کی نسل آگے نہیں بڑھ سکے گی۔ میرا جی کو اپنے بے اولاد ہونے کا کافی دکھ تھا' جو کہ ایک فطری بات ہے۔

وہ ایک بار آم اور شراب لے کر غالب کے مزار پر گئے اور کہنے لگے ''آم کھایئے اور آپ چاہیں تو شراب بھی حاضر ہے۔ انگور کی بیٹی، کچھ سمجھ نہیں آتا کہ انگور کے یاں بیٹی ہوئی لیکن میں اس نعمت سے محروم ہی رہا اور پھر میرا جی اپنی بیٹی کے نہ ہونے پر بے طرح روئے دیر تک اسی غم میں روتے رہے۔ اس ضمن میں انہوں نے ایک شعر بھی کہا تھا جس کے راوی میرا جی کے بھائی لطیفی ہیں۔ وہ شعر یوں ہے:

زباں سے کہہ نہیں سکتا کسی کا باپ ہوں میں
کہ اپنی نسل کے فقرے کا فل اسٹاپ ہوں میں

میرا جی کی زندگی کے بکھرے اوراق میں' ایک ورق ان کی شادی کے واردات سے عبارت ہے۔ ان کی زندگی کا یہ دلچسپ پہلو کچھ یوں ہے کہ زندگی کے شروع کے دنوں میں میرا جی کی والدہ چاہتی تھیں کہ میرا جی کی شادی ہو جائے لیکن افسوسناک پہلو اس واقعہ کا یہ ہے کہ میرا جی ہمیشہ اپنی والدہ کو 'نا' کہہ دیتے ان کی زندگی کے دوسرے معاملات سے ان کی شادی کا معاملہ کم الجھا ہوا نہیں ہے اس مسئلہ کو ان کی مجموعی الجھی ہوئی نفسیات کے سیاق میں ہی دیکھنا چاہیے۔ اس میں دو رائے نہیں کہ ان کے معاملات میں شادی سے ایک اعتدال پیدا ہو جاتا اور شاید میرا جی کی زندگی کسی اور ڈگر پر نکل پڑتی۔ لیکن بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی ان کے دوستوں نے بھی ان کی بعض باتوں اور ان کے رویوں کو افسانے کی شکل دے کر انہیں ان کی ہی زندگی میں ایک خاص نہج پر ان کی زندگی کو ڈال دیا۔ مزے کی بات یہ ہے کہ انہوں نے ایک موقع پر مظہر ممتاز سے کہا تھا کہ یار میں لکھنؤ آؤں گا تو لطیف صاحب کی بیوہ بہن سے رجوع کر دوں گا لیکن افسوس کہ ایسا نہ ہو سکا اور

میراجی پھر اپنے جون میں واپس آ گئے۔ لطیف صاحب کی بیوہ بہن ایک موقع پر بمبئی میں تھیں اور میراجی بھی بمبئی میں تھے۔ مظہر ممتاز نے انہیں ان کی بات یاد دلاتے ہوئے کہا کہ لطیف صاحب کی بہن ان دنوں بمبئی میں ہی تشریف رکھتی ہیں تو میراجی نے مظہر ممتاز سے کیا کہا سنئے۔

''اب تو میرا خیال بدل چکا ہے میں شادی نہیں کروں گا۔ مدتوں بعد 'خیال' نکالا ہے شادی کرنے سے، بات بگڑ جائے گی۔''۴۸

اس کا قوی امکان ہے کہ شادی کرنے سے عناصر میں اعتدال واقع ہو جاتا لیکن شاید اس میراجی سے ہم لوگ مل نہیں پاتے، جس سے آج ہم مکالمے میں منہمک ہیں۔ میراجی کے مذہبی تصور کے حوالے سے کئی باتیں معروف ہیں۔ کچھ ان کے حق میں جاتی ہیں اور کچھ ان کے خلاف، مگر سچائی کہیں اس کے بین بین ہے۔ میں نے مطالعے کے دوران کہیں پڑھا تھا کہ میراجی زندگی کے آخری عشرے میں جرمنی جا کر قرآن کی امثال پر تحقیق کرنا چاہتے تھے کیونکہ کسی مذہبی عالم نے قرآن کے امثال پر کوئی باضابطہ تحقیقی کام نہیں کیا۔ ہمارے معاشرے میں ایک خیال عام ہے کہ جب تک امثال کی ماہیت اور وجہ تسمیہ کو نہ سمجھا جائے قرآن کو صحیح طریقے سے نہیں سمجھا جا سکتا ہے اور وہ ہمارے فہم کا درست سطح پر حصہ نہیں ہو سکتا۔ خود میراجی نے اس معاملے پر مظہر ممتاز سے گفتگو کی تھی اور اسے بتایا تھا کہ:

''یہ بات غلط ہے کہ میں نے اسلام کو ترک کیا ہے، میں ایک خدا کو اب بھی مانتا ہوں مگر میں نے حضرت عمر فاروقؓ تک اسلام کو سمجھا ہے اسکے بعد اسلام کی اصل شکل نظر نہیں آتی مگر مجھے قرآن پڑھ کر اور سن کر اب بھی غش آ جاتا ہے...... جب میں ریڈیو اسٹیشن پر تھا تو اکثر قرآن سنا کرتا تھا۔''۴۹

تذکروں میں آتا ہے کہ میراجی نے اسلامی علوم باقاعدہ تو حاصل نہیں کیا لیکن اسلامی تاریخ پر ان کی نظر بڑی گہری تھی۔ صوفیانہ ذہن وہ ضرور رکھتے تھے لیکن سکہ بند معنوں میں ہم انہیں صوفی نہیں کہہ سکتے ہیں۔ میں نے اوپر کے سطور میں کہیں لکھا ہے کہ انہیں ملامتی صوفیوں کی صف میں ضرور رکھا جا سکتا ہے۔ کسی نے کہا کہ میراجی مسلمان تھے جب کہ یہ نیک کام ہمارے مذہبی پیشوا انجام دیتے ہیں کہ کون مسلمان ہے اور کون مسلمان نہیں۔

لیکن پہلی بار میں نے دیکھا کہ اب ادیب، شاعر بھی مسلمان ہونے یا نہ ہونے کی سند بانٹتے پھر رہے ہیں۔ ہاں اتنا تو کہا جا سکتا ہے کہ میرا جی کا تعلق کلچرل مسلم سے ہے۔ جو صوفیانہ روایت کا ایک تسلسل ہے یا کڑی کہہ سکتے ہیں۔ یہ صوفیانہ رواداری میرا جی کی سوچ کا کہیں نہ کہیں ایک حصہ تھی۔ جیسا کہ میں نے کہا کہ وہ روایتی معنوں میں صوفی نہیں تھے مگر ان کی پوری زندگی صوفیانہ تفکرات کے زیر سایہ اپنا سفر تمام کرتی رہی اور قناعت، صبر اور توکل کی گہری چھاپ بھی دکھائی دیتی ہے۔ میرا جی کے مذہبی عقیدہ کے سلسلے میں کرشن چندر کا بالکل الگ بیان ہے۔

''میرا جی مسلمان ہیں اور پکّے مسلمان ہیں۔ ان کا ہندو نام ایک دھوکہ ہے۔ صبح سویرے وہ جے جے ونتی کا جوراگ الاپتے ہیں وہ بھی محض فریب ہے۔ دراصل وہ مسلمان ہیں۔'' ۵۰ے

یہ سب باتیں میرا جی کو صحیح خطوط پر نہ سمجھنے کا نتیجہ ہے۔ کسی کے شخصی پسند اور ناپسند کو کبھی بھی اس شخص کی ذات اور اس کے کارناموں کے تعین قدر میں کوئی پیمانہ نہیں سمجھنا چاہیے۔ یہ سب مسائل اس لئے پیدا ہوتے ہیں کہ ہم نے ان کے ظاہر سے قرابت تو ضرور پیدا کی لیکن باطن سے چشم پوشی پر مُصر رہے۔ عقیلہ شاہین نے اس سلسلے میں جو رائے دی ہے اسے بھی دیکھتے چلیں۔

''میرا جی کی شاعری اور شخصیت پر قلم اٹھانے والوں کی سب سے بڑی زیادتی یہ ہے کہ وہ میرا جی کی زندگی اور فکر کے ظاہر میں الجھ کر رہ جاتے ہیں۔ باطن پرست میرا جی پر اس سے بڑا ظلم ہو بھی کیا سکتا ہے؟

یہ درست ہے کہ میرا جی نے خارجی ماحول کے ہنگاموں کو مرکز فکر بنانے کے بجائے اپنی ذات کے اندرونی ہنگاموں پر توجہ مرکوز کی مگر یہ غلط ہے کہ ہم میرا جی کی شاعری اور شخصیت پر بات کرتے ہوئے میرا جی کی ذات کو ثناء اللہ ڈار کی ذاتیات تک اور ان کی ذات کو مبینہ جنسی کجرویوں تک محدود کر دیں۔ میرا جی کے ہاں اپنے آپ کو ڈھونڈنے کا یہ عمل ایک فرد کی تفتیشِ ذات ہی نہیں بلکہ ایک فرد کی قومی، تہذیبی شخصیت کی بازیافت کا عمل بھی ہے۔.......... اس پر ستم یہ ہوا کہ اسی عہد میں سائنس، فلسفہ اور نفسیات ڈارون، ہیگل، مارکس اور فرائڈ کے انکشافات نے مابعدالطبیعاتی اقدار کو دریابرد کر کے ان کے اشرف المخلوقات ہونے کا بھرم

بھی توڑ دیا۔" اھ

میراجی کے سیاسی اور سماجی شعور سے واقف ہونے کے لئے 'محمد حسن کا یہ اقتباس اور میراجی نے اپنی بہن کے نام جو خط تحریر کیا ہے' کا مطالعہ ازبس ضروری ہے کیونکہ میراجی کے سیاسی تہذیبی اور عصری مسائل کی نیرنگیوں کے مختلف زاویوں سے آگاہی کے بغیر' ہم میراجی کے فکری تصورات سے ہم رشتگی قائم نہیں کر سکتے' اور ایسا نہ کرنے کے نتیجے میں میراجی ہمارے لئے ایک لاینحل مسئلہ بنے رہیں گے اور انہیں ہم 'کلچر' نہیں کر پائیں گے۔ آیئے پہلے محمد حسن کا اقتباس دیکھیں:

"عالمگیر طور پر ایک ایسے انسان کا جنم ہوا جو اپنے سے ضرورت سے زیادہ آگاہی رکھتا تھا اور اس کے پاس آگاہی کی ساری تلخ کلامی تھی۔ فکر کی ساری کڑواہٹ تھی۔ خیالات کے وہ سارے سلسلے تھے جو کہیں ختم نہیں ہوتے تھے ہاں اس کے پاس زندہ رہنے کے وہ حوصلے اور جذباتیت نہ تھی جو اس کے پیش رو رکھتے تھے۔ اس لئے یورپ میں ایک خاص قسم کی ذہنی شاعری کا رواج عام ہو گیا۔ ہمارے نئے شاعر جذباتی آہنگ اور داخلی خلوص سے کم آشنا تھے اور فکر کی کلبیت اور خیالات کی آوارگی کا شکار تھے۔"

محمد حسن نے کمال ہوشیاری سے ترقی پسندانہ سوچ' جس کا سلسلہ اشتراکیت سے جڑ جاتا ہے۔ اس کی عزیز قدروں کی طرف پُراسرار طریقے سے توجہ کو صرف مبذول نہیں کرایا بلکہ اس دور کے ادیبوں کی انہوں نے بڑی چالاکی سے سراہنا کی اور میراجی جیسے شاعر و ادیب کو جذباتی آہنگ اور خلوص سے عاری نسل قرار دے ڈالا۔ ان کے خیالات کو پریشان خیالی سے تعبیر کیا اور انہیں ان کی فکر میں کلبیت بھی نظر آ گئی اور یورپ کے ادب کی طرف اشارے کا مقصد انحطاط پذیر شاعری کی طرف اشارہ ہے مثلاً بودلیئر اور ملارمے' رین بو یا پھر رلکے کی طرف' اس پس منظر میں میراجی کے اس خط کو دیکھیں جو انہوں نے اپنی بہن کو تحریر کیا تھا۔

"میں تو بچپن ہی سے اس جنگ میں شامل ہو گیا تھا جو دنیا کی تمام جنگوں سے کہیں مختلف ہوتی ہے۔ دنیا کی عام جنگیں لالچ اور نفع کے لئے ہوتی ہے مجھے لالچ اور نفع سے کبھی نہ سروکار رہا ہے اور نہ رہے گا۔ میری جنگ خدمت کی جنگ ہے۔"

'بہن کے نام ایک خط'

لیکن میراجی کا المیہ یہ ہے کہ ان کے نقاد نے اپنی تنقیدی ذمہ داری بس اس قدر نبھائی کہ انہوں نے میراجی کے شعری سفر کے مؤثر نشانات کی پہچان کرنے کے بجائے وہ میراجی کو مریضانہ داخلیت پرستی اور جنسی تلذذ پرستی کے رجحانات کا ترجمان گردانا، حالانکہ میراجی نے جہاں لارنس، بودلیئر اور فرائڈ سے متاثر ہونے کا اقرار کیا ہے۔ وہاں انہوں نے اپنے قارئین کو یہ بھی باور کرا دیا ہے کہ:

''موجودہ صدی کی بین الاقوامی کشمکش (سیاسی، سماجی اور اقتصادی) نے جو انتشار نوجوانوں میں پیدا کی ہے وہ بالخصوص میرا مرکز نظر رہا ہے۔''

میرا خیال ہے کہ میراجی کے ذہن کی بناوٹ، اس کی ساخت اور اس کی تشکیل میں شامل عناصر ترکیبی سے بھی واقف ہونا ضروری ہے تاکہ میراجی کے ذہنی محرکات اور عوامل کی تھوڑی بہت آگاہی ہو سکے۔ دراصل موجودہ صدی کی بین الاقوامی صورتحال، تصادم، کشمکش اور اضطرابی حالات، جنگ عظیم اور نازی تحریک کی صورت میں ایک مہیب منظرنامہ اور تاریک مستقبل کے بارے میں پیشن گوئی کی جا چکی تھی دوسری بات یہ کہ برصغیر کی سیاسی اور تہذیبی فضا میں تحریک خلافت کا کمزور پڑنا اور کانگریس کے ہندو نوازی پر اصرار سے مسلمانوں کی ابدی غلامی کے آثار نمایاں ہونے لگے۔ یوں تو برصغیر، آزادی کے دہانے پر تھا لیکن اس آزاد فضا میں مسلمانوں کے لئے مستقبل کی کوئی خاص بشارت ملنے والی نہیں تھی۔ اس طرح کی صورتحال کے تناظر میں میراجی کو اپنے آریہ ہونے کا شدید احساس جاگا۔ اقبال کو بھی آریہ ہونے کا احساس ہوا تھا۔ میراجی کی طرح اقبال بھی اصل کے خاص سومناتی تھے۔ ان کے آباء بھی لاتی مناتی تھے اس میں کسی کو کیا شک ہو سکتا ہے۔ اگر انہوں نے اقبال کے بارے میں ٹھیک سے معلومات حاصل کی ہوگی۔ کیونکہ اکثر ہمارے قاری اقبال کی شعریات اور ان کے تصورات سے آگاہ ہونے کے بجائے ان کی پرستش پر زیادہ آمادہ دکھائی دیتے ہیں۔ اس لئے اقبال کی بحیثیت شاعر، آج تک سلیقے سے بازیافت نہ ہو سکی۔ اقبال نے جب تہذیبی حقیقت کی بازیافت کے لئے عجمی اور آریائی روایات کو کھنگالا تو ان کی نظر میں ہیگل کا صدف گہر سے خالی نظر آیا تو انجام خرد بے حضوری ہے اس میں دو رائے نہیں کہ اقبال کی مضطرب شخصیت نے مسلمانوں کی سیاسی، تمدنی اور تہذیبی شخصیت کی باز آفرینی کیلئے ایک غیر معمولی اور فقید المثال جدوجہد کا مظاہرہ کیا تھا۔ اقبال کا اس بات پر ایمان تھا کہ مسلمانوں کے یہاں تہذیبوں میں ایک وحدت ہے اور مسلمان اپنے

طرز فکر اور اپنے مذہب کے باعث اپنی ایک الگ پہچان رکھتے ہیں جو نہ تو مشرق بعید سے اس کی کوئی قرابت ہے اور نہ ہی مغربی دنیا سے اس کا علاقہ۔ اقبال کے برعکس میراجی کے 'مشرق و مغرب کے نغمے' کی فضا اس حقیقت کا بین ثبوت ہے کہ میراجی نے بھی تہذیبی شخصیت کی بازیافت کے لئے تہذیبی منطقوں کا سفر اختیار کیا اور جس خطے میں بھی انہیں یہ لگا کہ اپنی ہی طرح کوئی واماندۂ شوق ہے تو اس سے تہذیبی رشتے استوار کر لئے لیکن میراجی کی تفتیشِ ذات کے اس سفر میں ان کی ملاقات میر سے ہوئی۔

میر ملے تھے میراجی سے باتوں سے ہم جان گئے
فیض کا چشمہ جاری ہے حفظ ان کا دیوان کریں

میراجی کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں اور ان کی شعریات کے تار و پود کے عناصر ترکیبی میں جن جن حقائق کی شمولیت ان کے ذہن اور فکر کے ارتقائی مراحل میں ہوئی' اس میں اس کے یہاں تہذیبی اور زمینی پس منظر کا بڑا ہاتھ ہے۔ اس صداقت سے تو کوئی بھی انکار نہیں کر سکتا کہ ہماری شاعری پر بھی روایت کے اثرات نے ایک طویل مدت تک اردو نظم کو' ارضیت سے قریب نہیں ہونے دیا۔ میراجی میرے خیال میں واحد ایسے شاعر ہیں جن کی نظموں میں دھرتی کی بو باس اور اس کی خوشبو رچی بسی محسوس ہوتی ہے۔ مذکورہ نکات کا مستحکم ثبوت' میراجی نے ہندوستان کے ارضی مظاہر کو اپنی نظموں میں برت کے دیا ہے۔ تلمیحات و استعارات کے التزام و اہتمام میں بھی مقامی اثرات ہی کو ترجیح دی ہے اور اس طرح ان کی شاعری کے منظر نامے پر غالب اثرات ارضیت سے وابستگی کے مظاہر ہیں۔ وزیر آغا کا ایک نکتہ کی واشگافی کے متعلق ان کا اقتباس نقل کرنا چاہوں گا کیونکہ انہوں نے میراجی کی اپنی دھرتی اور اپنی تہذیب کے مظاہر سے اٹوٹ وابستگی اور وشنو بھگتی تحریک سے اس کے ڈانڈے کو ملتے دیکھتے ہیں۔

> "وشنو بھگتی تحریک سے میراجی کا تعلق خاطر بھی دراصل اپنی تہذیب کے ماضی کی طرف اس کی مراجعت کو ہی ظاہر کرتی ہے پھر وہ خود وشنو بھگتی تحریک میں تقسیم زرخیزی، بت پرستی چمٹنے اور لپٹنے کے جو اوصاف موجود تھے۔ میراجی کے یہاں بھی ابھرتے چلے آتے ہیں...... مثلاً کرشن اور رادھا کے سامنے معاشقے نے اس پر گہرے اثرات مرتسم کئے ہیں اور ہندو مندروں میں مٹھن کی روایت کالی اور شیو

لنگ کی پوجا کے رجحان اور جنگل کے معاشرے نے اس کی نظم کے جنسی پہلوؤں کو ایک صورت عطا کی ہے......جنگل کے معاشرے کے اثرات تو میرا جی کے یہاں بہت ہی ہیں''میرا جی کی نظموں میں جنگل کی یہ فضا ساری متنوع کیفیتوں کے ساتھ بڑے بھرپور انداز میں نمایاں ہوئی ہیں بلکہ یہ کہنا شاید زیادہ موزوں ہوگا کہ جنگل کی طرف میرا جی کی مراجعت دراصل قدیم ہندوستان کی فضا کی طرف مراجعت ہے۔اس لئے میرا جی کے یہاں بار بار تاریکی میں سمٹنے کا رجحان ملتا ہے۔جو نہ صرف جنگل کی تاریکی میں ضم ہونے کا رجحان ہے بلکہ جو ماضی کی تاریکی میں کھوجانے کی آواز پر بھی دلالت کرتا ہے۔میرا جی کی نظموں میں جنگل کی یہ فضا اپنی تمام متنوع کیفیات کے ساتھ اس طور پر قائم ہے کہ اس کے ثبوت میں میرا جی کے قریب قریب ہر نظم کو پیش کیا جاسکتا ہے۔''۵۲

اس طویل اقتباس کے پیش کرنے کا مقصد بالکل واضح ہے کہ وزیر آغا نے نہ صرف میرا جی کے ماضی اور پرانی تہذیب کے ساتھ ساتھ ارضیت سے وابستگی کے محرکات کی نقاب کشائی کی ہے اور جنگل کے استعارہ کے استعمال کے حوالہ سے جو طرفیں انہوں نے کھولی ہیں وہ وزیر آغا جیسے معتبر نقاد سے ہی ممکن تھا اور اس لئے ممکن ہوسکا کہ انہوں نے میرا جی کے باطن کے شعری اور تخلیقی وجود سے ڈسکورس قائم کیا ہے۔سماجی حوالوں سے نہ ان کی شخصیت کو سمجھنے کی کوشش کی ہے اور نہ ذہنی یا خارجی حوالوں سے ان کے متعلق کوئی غیر ذمہ دارانہ بات کی ہے۔یوں بھی میرا جی وزیر آغا کا محبوب موضوع رہا ہے۔کم از کم چار سے پانچ مضامین میرا جی کی شخصیت اور شاعری کے افہام وتفہیم کے حوالے سے مل جاتے ہیں۔ایک اور اہم نکتہ کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہوں گا کہ وزیر آغا کا موقف دوسرے ناقدوں کے برعکس میرا سین کے سلسلے میں جدا اور منفرد تھا۔ان کے کہنے کے مطابق میرا جی کی شاعری کا جو فکری پس منظر ہے وہ پہلے سے میرا جی کے یہاں موجود تھا۔اسے میرا سین کی قربت کا نتیجہ قرار نہیں دے سکتے ہاں اتنا کہا جاسکتا ہے کہ اس پورے تفاعل میں میرا سین کی حیثیت ایک 'Catalyist' کی ضرور رہی ہے۔وزیر آغا نے اس دلچسپ پہلو کی بھی عقدہ کشائی کی ہے کہ جب تک قاری آزاد نظم اور نئے تجربوں کے مختلف ابعاد کو پڑھنے اور سمجھنے کی تربیت، لفظوں کی نئی معنویت، اس کے تلازماتی نظام اور علامتی پس منظر سے شناسائی حاصل نہیں کرلیتا' اس کے لئے میرا جی کی

نظموں میں جو ابہام کے پردے کہیں کہیں پڑے دکھائی دینگے، اس کی گرہ کشائی اور اس کے شعری متن کی تفہیم، ٹیڑھی کھیر ثابت ہو سکتی ہے۔

وزیر آغا کا ایک کمال یہ بھی ہے کہ انہوں نے نظم کی دو سطحیں مقرر کی ہیں۔ ایک کا سفر داخلیت کی طرف دکھایا اور دوسری جہت باطن کی طرف موڑ دیا، اور ان دو سطحوں کے منطقی نتائج سے جو ڈسکورس قائم کیا ہے، اس کا ایک اقتباس ملاحظہ کریں:

> ''باہر کی طرف بڑھنے میں امید، رجائیت، تحرک اور گونج کی صفات پیدا ہوتی ہیں۔ جس کے اندر کی طرف آنے میں مدافعتی انداز، یاس، کسک، خوف، دبے پاؤں چلنے کا انداز اور لہجے کی لطافت اور لوچ جنم لیتا ہے.......... اندر کو آنے والی ذات اور نسل، جبلت اور ثقافتی بنیادوں سے منسلک ہو کر گویا انسان کے ماضی کی طرف لوٹتا ہے۔'' ۵۳

میراجی کی شاعری میں صرف لاشعور کے تماشے ہی نہیں ہیں بلکہ ان کی شاعری کا مابعد الطبیعات ہی الگ ہے۔ دوسری بات ان کی ذات کا آشوب اپنے عہد کے آشوب سے ہم آمیز ہے۔ یہ بات زیادہ تر ناقدوں نے لکھا ہے اور اس پہلو پر اصرار بھی کیا ہے کہ میراجی کی شاعری میں داخلیت کچھ سوا ہے لیکن چند دوسرے ناقدوں نے اس کے برخلاف یہ کہا ہے کہ ان کی شاعری میں داخلیت پسندی کا گزر ہی نہیں ہو سکتا۔ ان ناقدوں کا ماننا ہے کہ جو لوگ میراجی کی شاعری کی تہہ تک لاکھ کوششوں کے بھی نہیں پہنچ سکے یا ان کی نظموں کی زیریں ساخت میں بہتے میٹھے دھاروں کو مس نہیں کر پائے، ان لوگوں ہی نے ان کی شاعری کو مریضانہ ذہنیت کی پیداوار قرار دیا ہے۔ جب کہ سچائی یہ ہے کہ میراجی کے یہاں داخلیت اور خارجیت کا ایک خوشگوار توازن اور انضمام کی روشن تصویر سامنے آتی ہے۔ انہوں نے اردو شاعری کے کینوس کو نئے موضوعات کی شمولیت سے نہ صرف وسیع کیا بلکہ جدید اردو نظم کو استقامت کے علی الرغم استحکام بھی بخشا ہے۔ نئے تجربوں سے بھی روشناس کرایا۔ لیکن چند اکابرین نے ان کی ہیئت کذائی کے پیش نظر چند بیکار قسم کی رائے کی ڈھیر لگا دیا تا کہ ان کی شاعری کے یہ خدوخال ہمیشہ روپوش رہیں اور ان کے قاری ان کی شاعری کے روشن منطقوں سے محروم رہیں۔ اس حوالے سے وارث علوی صاحب کی یہ رائے صائب ہے:

> ''میراجی' کو ہمارے یہاں سب سے زیادہ داخلیت زدہ شاعر مانا جاتا ہے۔ لیکن

میراجی کی پوری شاعری سمندر، پہاڑ، نیلا گہرا آسمان، بل کھاتی ندیوں، تالابوں، جنگلوں، چاند سورج اور ستاروں، ماتھے کی بندی، کاجل کی لکیر، پھولوں کی سیج، سرسراتے جلوس اور بدن کے لہو کی آگ کی شاعری ہے۔ جو شاعر من کا بھید اور اپنی بات کہنے کے لئے پوری کائنات اور مظاہر فطرت اور اساطیر کی دنیا پر اپنے تخیل کا جال پھینکتا ہو اوہ بھلا داخلی شاعر کیسے ہو سکتا ہے۔'' ۵۴؎

مذکورہ اقتباسات میں مختلف ناقدوں کی مختلف رائے سے آپ روبرو ہوئے ہوں گے، کہا جاتا ہے کہ کوئی بھی فن پارہ ہو اس کا تعین قدر انفرادی سطح پر بھی' ممکن ہے اور اجتماعی سطح پر بھی' مشابہت اور مغائرت کے پہلو دو متوازی دھاروں کی طرح ساتھ ساتھ چلتے ہیں لیکن دھاروں میں چند دھاریں' مشترک قدر سے بھی تعبیر کئے جاتے ہیں۔ ان رایوں میں اتفاق اور اختلاف کی راہیں نکلتی ہیں اور یہ بڑی عمدہ بات ہے ان تمام نکتہ ہائے نظر کا خیر مقدم کرنا چاہئے۔ وارث علوی نے اسی مضمون میں آگے جا کر ایک عمدہ نکتہ کی طرف ہمیں رجوع کیا ہے۔ جی چاہتا ہے کہ اس خیال میں آپ کو بھی شریک کروں۔ اس بات کا خیال رہے کہ یہ اقتباس وارث علوی کے ہیں' جو اپنے انوکھے اسلوب اور منفرد بیانیہ کے لئے کافی مشہور ہیں آپ ان کے اسلوب کی ناہمواری پر نہ جائیں' ان کے تجزیہ سے ہی صرف سروکار رکھیں۔

''شاعر اعصاب زدہ، خلجانی اور خفقانی ہو سکتا ہے لیکن شاعری اعصاب زدہ نہیں ہوتی۔ شاعری جذبے کے بے محابا اظہار کا نام نہیں بلکہ تادیب تہذیب اور نظم و ضبط کا نام ہے۔ میراجی کی شاعری کا آہنگ کتنا خوش گوار اور مدھر ہے۔ مصرع نرم و نازک لہروں کی طرح بہتے جاتے ہیں۔ آواز کبھی بلند نہیں ہوتی۔ جذبہ کبھی بے قابو نہیں ہوتا۔ احساس کبھی تند و تلخ نہیں بنتا۔ اردو شاعری کو میراجی کا سب سے بڑا عطیہ ڈھلی ہوئی زبان، صاف و شفاف اسلوب اور شیتل جل کے بہاؤ کا کومل آہنگ ہے۔ میراجی کا مقابلہ ان شاعروں سے کیجئے جو ویسے تو صحت مند ہیں لیکن شاعری میں ہسٹریکل عورتوں کی طرح چیختے چنگھاڑتے ہیں تو آپ کو آرٹ کے ڈسپلن کے معنی سمجھ میں آجائیں گے۔'' ۵۵؎

مجھے وارث علوی کے طرز اظہار پر حیرت ہوتی ہے کیونکہ ان کے اسلوب کی ناہمواری پر اکثر

باتیں ہوتی ہیں لیکن انہوں نے اس مضمون میں حزم واحتیاط اور ڈسپلن کا بہترین ثبوت فراہم کیا ہے۔ ان کی مفکرانہ سنجیدگی اور علمی انہماک کا تو پہلے بھی قائل رہا ہوں لیکن مجھے تھوڑی بہت شکایت ان کے اسلوب کے Loud ہونے کی وجہ سے تھی لیکن جن مضامین میں انہوں نے محتاط طریق سے لکھنے کی سعی کی ہے ان میں وہ بے حد کامیاب ہوئے ہیں۔ وارث علوی صاحب کا یہ کہنا کہ جو لوگ شور شرابہ سے ادب میں کام لیتے ہیں، انہیں انضباط یا آرٹ کے ڈسپلن کے حسن کا کیا پتہ، میراجی کے ہاں ان اوصاف کی موجودگی کا بہت عمدہ بیان کیا ہے اور میراجی کے شعری امتیازات کو قائم کرنے کی کامیاب کوشش بھی کی ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی اپنے مضمون 'میراجی سو برس کی عمر میں' کے عنوان سے جو تحریر کیا ہے اس میں کئی باتوں کی طرف میراجی کے حوالے سے اشارے ملتے ہیں۔ اختر الایمان جوان کے معاصر ہی نہیں بلکہ میراجی کے بہت قریبی تھے۔ ان کا ایک اقتباس نقل کر کے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ اختر الایمان کو کافی صدمہ تھا کہ میراجی کی شخصیت کے ساتھ زمانہ نے انصاف نہیں کیا اور نہ ہی ان کی شاعری کو صحیح خطوط پر تفہیم کی کوشش کی گئی۔

اختر الایمان نے 'سہ آتشہ' کے عنوان سے میراجی کے کلام کا ایک مجموعہ مرتب کیا تھا۔ جو ان کے پاس محفوظ تھیں اور کسی گزشتہ مجموعے میں شامل نہیں تھی۔ اختر الایمان' کتاب کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

> ''ابھی تک میراجی پر جو بھی لکھا گیا ہے وہ زیادہ تر رسمی ہے اور تحریر کا رنگ افسانوی ہے انہیں ایک دھندلکے اور رومان کی چادر میں لپیٹ دینے کی کوشش کی گئی، لمبی لمبی کٹاری مونچھیں، شانوں تک پڑی ہوئی زلفیں کبھی کوٹ کے اوپر کوٹ، پتلون کے اوپر پتلون، بغل میں کاغذوں کا پلندہ، منہ میں پان ہاتھ میں چھوٹے بڑے تین گولے۔ کچھ نے ان کی شراب نوشی پر بہت زور دیا ہے۔ کچھ نے دنوں تک مہینوں نہ نہانے پر مگر یہ تو میراجی نہیں' ان کی ہیئت کذائی ہے' ان کا بہروپ ہے۔''

اردو کے معتبر نقاد شمس الرحمن فاروقی کے یہ ارشادات بھی دیکھتے چلیں۔

> ''حقیقت تو یہ ہے کہ اقبال کے فوراً بعد شعراء کی جو غیر معمولی نسل ہمارے افق پر نمایاں ہوئی اس کے پانچ سربرآوردہ ناموں میں میراجی سرفہرست ہیں۔'' میں یہ

بات کئی بار کہہ چکا ہوں اور لکھ چکا ہوں، اور آج پھر کہتا ہوں کہ اقبال کے فوراً بعد آنے والے پانچ بڑے شعراء کی ترتیب میں میرا جی سب سے اوپر ہیں۔ پھر راشد، ان کے بعد اختر الایمان، پھر مجید امجد اور سب سے بعد میں فیض ہیں۔ میں یہ بات دو وجہوں سے کہتا ہوں، ایک معمولی وجہ تو یہ ہے کہ میرا جی نے اپنے بعد کے شعر انقادوں اور افسانہ نگاروں پر جو اثر ڈالا وہ ان کے ساتھیوں کے اثر سے زیادہ وسیع اور پائیدار تھا۔ میرا جی کے بغیر جدید ادب کو قائم اور مستحکم ہونے میں بہت دیر لگتی۔"

فیض صاحب کی عظمت و مقبولیت کا کلمہ سب پڑھتے ہیں لیکن جو لوگ شعر کو متن اور علوئے ذہن کا اظہار سمجھتے ہیں اور شاعر کی بڑائی اس بات میں دیکھتے ہیں کہ اس کے موضوعات اور تجربات کی وسعت کتنی ہے اور اس نے شعر کی ہیئت کے نئے امکانات کو کہاں تک دریافت اور وسیع کیا۔ وہ بخوبی جانتے ہیں کہ میرا جی کا کارنامہ ہمارے عہد میں بے مثال ہے اور یہ دوسری وجہ ہے جس کی بناء پر میرا جی کو اس زمانے کے بڑے شعرا میں سر فہرست رکھتا ہوں۔ پھر میرا جی کے کام کی وسعت اور تنوع ملاحظہ کریں۔ کوئی میدان ان کے لئے تنگ نہ تھا اور ہر میدان میں انہوں نے دیرپا نقش چھوڑے۔ میرا جی نے نظم، غزل گیت، تنقید، نظم کا تجزیہ، ادبی رسالے کی ادارت، ترجمہ، کالم نگاری، مزاحیہ شاعری، بچوں کے ادب' سیاسی معاملات پر اظہار خیال، ہر میدان میں اپنے جوہر دکھائے اور ہر جگہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو منوایا۔ ریڈیو کے لئے لکھنے میں میرا جی کو جو درک کسی تربیت یا مشق کے بغیر حاصل تھا وہ اوروں کو مدت دراز کے بعد بھی نصیب نہیں ہوتا اور ریڈیو میں ان کا زمانہ وہ زمانہ تھا جب آل انڈیا ریڈیو اپنی نشریات پر 'بی بی سی' جیسا اہتمام کرتا تھا۔" ۵۶

اختر الایمان کا یہ بیان بھی دیکھئے:

"حد درجہ زیرک، بیدار مغز، ادب کے ایقان اور گیان کا مالک اردو شاعری اور ادب کے سیاق و سباق سے واقف تھے۔ وہ شخص ہے جو اردو زبان کی شاعری اور

تنقید کو نئی جہتیں دینا چاہتا ہے۔ اسے نئی زمین پر استوار کرنا چاہتا ہے۔" ۵۷؎

یہ بات صحیح ہے کہ اگر میراجی کو بمبئی قبول کر لیا ہوتا تو میراجی کے آخری ایام اتنی تکلیف دہ اور صدمہ زا نہیں ہوتے۔ گیتا پٹیل کو اختر الایمان نے ایک انٹرویو میں بتایا کہ میراجی کو ممبئی نے مارا:

> "جوں ہی ہماری گفتگو میراجی کی موت کے قریب پہنچی تو اختر الایمان کی آواز میں کپکپاہٹ آ گئی تھی اور بھوئیں دکھ اور غصے کی وجہ سے تن گئی تھیں۔ اس کی موت کا ذمہ دار بمبئی ہے۔ وہ یہاں پر برادری سے باہر اور جلاوطن (ostracised) کر دیا۔ اس سے یہاں بہت برا سلوک کیا گیا اس بات پر مجھے غصہ آتا ہے کہ اسے ہر ایک نے چھوڑ دیا تھا۔" ۵۸؎

ہم اردو والے خود کو اور اپنے ارادت مندوں کو صاحبانِ بصیرت سے تعبیر کرتے ہیں مجھے تو ان باتوں سے شرم آتی ہے کہ آیا ہم صحیح معنوں میں انسان بھی ہیں؟ کیا ہم شرف انسانیت سے مالا مال ہیں؟ کیا ہم شہریت کے تقاضوں کا علم اور شعور رکھتے ہیں؟ کیا ہم تزکیہ نفس کے مضمرات سے آگاہ ہیں؟ مصنف ہونا' تو دور کی بات ہے۔ ایک واقعہ اس تناظر میں بیان کرنا چاہوں گا۔ ادبی' اخلاقی اور نظری مغائرت کے بہت سے قصے اور داستانیں ہمارے یہاں معروف ہیں لیکن نظریاتی اختلاف کی بنیاد پر ہم انسان کی ذات سے اختلاف کر بیٹھیں' یہ کون سی دانشوری ہے مجھے نہیں معلوم جب میراجی کا انتقال ہوا تو اس وقت کے بمبئی میں نام نہاد دانشوروں کی ایک خاصی تعداد موجود تھی لیکن کاندھا دینے کے لئے بہ مشکل تمام چار لوگ دستیاب ہو سکے۔

میں جذبات سے مغلوب ہو کر یہ باتیں نہیں لکھ رہا ہوں کیونکہ اس طرح کے دکھت واقعات کی کئی مثالیں موجود ہیں۔ اس حقیقت سے زیادہ تر لوگ واقف ہیں کہ آخری دنوں میں میراجی کے لئے منٹو، اختر الایمان اور ایک دو لوگ' میراجی کی دل دہی کے لئے بچ گئے تھے کچھ عرصے تک منٹو نے ان کے ذوق و شوق کی کفالت کی لیکن تھک ہار کر انہوں نے بھی گلو خلاصی کر لی۔ جس کا اعتراف انہوں نے میراجی کے خاکے میں کیا ہے۔ جب کہ اختر الایمان اور ان کی نئی بیاہتا بیوی سلطانہ آخر آخر تک میراجی کی دیکھ بھال کرتے رہے یہاں تک کہ ان کی غلاظتوں کو صاف کرنے میں انہوں نے کبھی عار نہیں محسوس کیا۔ اختر الایمان نے مجھے نجی گفتگو میں پوری تفصیلات بتائی تھی۔ اختر الایمان میراجی کو بمبئی میں مستقل کرنے کے لئے ان کے فکری تصورات اور جدید میلانات کا لحاظ رکھتے ہوئے ۱۹۴۸ء

میں ''خیال'' نام کا ایک ماہنامہ نکالا جس کی مشاورتی کمیٹی میں ظ-انصاری اور مدھوسودن بھی شامل تھے۔ اختر الایمان نیک نیتی سے میراجی کو قدر کی نگاہ سے دیکھتے تھے اس لئے انہوں نے خیال کا اجرا کرنا چاہا کہ میراجی کی ذہنی مصروفیت بھی رہے اور جدید شعر وادب کے گیسو سنوارنے کا کام بھی انجام دے سکیں۔ لیکن کسے خبر تھی کہ یہ شمارہ میراجی کے لئے طمانیت قلب کی بجائے ایک نوع کی بے گانگی، تحقیر اور بے اعتنائی کا 'اندوہناک تجربہ ثابت ہوگا۔ اس اختلاف کی اساسی وجہ جیسا کہ میں نے اوپر کے سطور میں بتایا 'صرف نظریاتی ہے' بشری نہیں۔ اختر الایمان ایک جگہ رقمطراز ہیں:

''وہ پرچہ غالباً ترقی پسند حلقے کو خطرے کی گھنٹی محسوس ہوا۔ حیدر آباد کانفرنس میں ترقی پسند میراجی کو رجعت پسند کے خطاب سے نواز چکے تھے اور ان کے ساتھ ہر ادبی تعاون سے بچتے تھے۔ خیال کو مشکل سے چھ (قیوم نظر کے نام خط میں ان کی تعداد سات بتائی گئی ہے) (نفت) پرچے نکلے ہوں گے کہ انہوں نے اس کے خلاف محاذ بنالیا''۔ ایضاً

یہاں تک ہی ان کی حماقت کا اظہار نہیں ہوا بلکہ اختر الایمان کو ترقی پسندوں کی ایک مجلس میں علی سردار جعفری کی موجودگی میں طلب کیا گیا اور ان سے ایک مجرم کی طرح سوال کیا گیا کہ انہوں نے میراجی کو 'خیال' کا ایڈیٹر کیوں بنایا؟ اگرچہ اختر الایمان نے انہیں یہ کہہ کر چپ کرادیا کہ وہ اس پرچے کے مالک ہیں وہ جس کو چاہیں گے 'ایڈیٹر منتخب کر سکتے ہیں۔ وہ کون ہوتے ہیں اس طرح کے بیہودہ سوال کرنے والے۔ ترقی پسندوں نے یہاں تک ہی اپنی نظریاتی شدت پسندی کا ثبوت نہیں دیا بلکہ حیدر آباد کی کانفرنس ۱۹۴۵ء میں ترقی پسندوں نے میراجی، منٹو اور عصمت کے بائیکاٹ کی تجویز بھی پیش کی۔ اس تجویز کو اس وقت تک تو منظوری نہیں دی گئی لیکن بعد میں ۱۹۴۹ء میں جہاں ۱۹۳۶ء کے منشور پر نظر ثانی کی گئی اور اس کے ساتھ اس تجویز کو بھی منظور کرلیا گیا۔ صاف صاف لفظوں میں کہا گیا جو لوگ انفرادیت کے رجحان رکھتے ہیں وہ سرمایہ دار طبقے کے مفاد کو آگے بڑھاتے ہیں یا اسے پنپنے میں مدد کرتے ہیں۔ ایسا نہیں کہ ہمارے یہاں اس قسم کی چشمکیں اور معرکہ آرائیوں کی مثالیں نہیں ہیں۔ خوب ہیں لیکن نظریاتی بنیاد پر اور ادارہ جاتی سطح پر ادیبوں کا 'بائیکاٹ نہیں کیا گیا' نہ ادب کی دنیا سے ان کی شہریت منسوخ کی گئی۔

مختصر یہ کہ بمبئی میں میراجی کے آخری دن بڑی تکلیف میں گزرے۔ اسی بمبئی میں ادب کی

دنیا سے ترقی پسندوں کے ہاتھوں ٹاٹ باہر ہوئے۔ جسمانی طور پر کمزور، لاغر اور ناتواں بھی اس بمبئی میں ہوئے۔ میراجی کے انتقال سے ٹھیک ۶ ماہ پہلے اسی کمزوری کی وجہ سے اپنے ایک دوست کے قالین پر ان کا پیشاب کا نکل آنا، اس واقعے نے میراجی کو اندر تک شرمسار کر دیا تھا ان کے یہاں رفتہ رفتہ واضح تبدیلی بھی محسوس کی جانے لگی کہ ڈاکٹروں نے انہیں شراب آہستہ آہستہ یعنی بتدریج چھوڑنے کی اجازت دی تھی لیکن میراجی اپنی طبیعت کی طرفہ افتادگی کی وجہ سے اچانک چھوڑ دیا جس کے نتیجے میں ان کے اندر بیماریاں بھی پھوٹ پڑیں۔ اگر بمبئی اور اہلیانِ بمبئی میراجی کو قبول کر لیتے تو شاید کچھ دنوں کے لئے سانحہ ٹل سکتا تھا لیکن ایسا نہیں ہوا۔ جب بمبئی نے میراجی کو رد کرنا شروع کیا تو ردعمل میں انہوں نے خود سے غفلت برتنی شروع کر دی۔ میراجی اپنی غلطیوں کی وجہ سے نہ صرف کمزور ہوتے چلے گئے، کسی کے مشورے کی ان کو کوئی پرواہ بھی نہیں تھی۔ اخترالایمان نے بتایا کہ آخری دنوں میں میراجی کے جسم میں خون کا بننا بھی تقریباً بند ہو چکا تھا۔ انہیں باندرہ ہسپتال میں منتقل کیا گیا۔ یہ بالکل غلط بات ہے کہ وہ ذہنی طور پر غائب ہو چکے تھے۔ یہ بات قطعی درست نہیں ہے کیونکہ جس شخص کا ذہن اگر ماؤف ہو جائے تو وہ اتنی ذہین بات کر ہی نہیں سکتا، مثلاً جب انہیں ہسپتال میں Psychotherapy shock سائیکوتھراپی شاک دیئے جانے لگے تو انہوں نے اخترالایمان سے کہا کہ 'اختر بھائی' دیکھو، یہ لوگ مجھ سے میرے Complexes نکالنا چاہتے ہیں مگر میں ایسا نہیں چاہتا۔ میں ایسا نہیں ہونے دوں گا، کیونکہ اگر یہ نکل گئے تو میں کیسے لکھوں گا، کیا لکھوں گا کیونکہ Complexes تو ہی میری تحریریں ہیں۔"

میراجی کا کمال یہ بھی ہے کہ وہ زندگی کے آخری دنوں تک اپنے معتقدات سے چمٹے رہے۔ انہوں نے لاکھ حالات بدلے ہوں لاکھ زندگی میں نشیب و فراز آئے ہوں مگر وہ اپنے موقف سے کبھی دست بردار نہیں ہوئے۔ یہ بڑی شخصیت کی مضبوطی اور اس کی گیرائی و گہرائی کا شناس نامہ ہے۔

میراجی نے ۳ نومبر ۱۹۴۹ء میں ۴ بجے کنگ ایڈورڈ میموریل ہسپتال کے ایک بستر پر اپنی جان اپنے خالق کے سپرد کر دیا۔ یہ ایک بڑی تکلیف دہ حقیقت ہے کہ انتقال کے وقت جب وہ آخری سانسیں لے رہے تھے تو گھر کا کوئی فرد وہاں موجود نہیں تھا۔ وہ اس وقت کیا سوچ رہے تھے؟ اور ان کے آخری الفاظ کیا تھے؟ وہ کسی سے مخاطب ہونا چاہتے تھے اور وہ کسی سے کچھ کہنا بھی چاہ رہے تھے کہ نہیں؟ ان باتوں کا بھی کسی کو علم نہ ہو سکا۔ اپنی والدہ یا پھر اپنے کسی عزیز دوست یا میراجی کی شخصیت

میں رچی بسی میراسین کے حوالے سے کچھ کہنا چاہ رہے تھے کہ نہیں؟ لیکن یہ تمام قیاسیات اور اندازے سب ہی ان کی موت کے ساتھ ہمیشہ ہمیشہ کے لئے دفن ہو گئے۔ اختر الایمان کو جوں ہی میراجی کی موت کی خبر ملی تو پہلے انہوں نے ہسپتال والوں سے کہا کہ وہ لوگ ہی تجہیز و تکفین کا انتظام کر دیں۔ کیونکہ انہیں پتہ تھا کہ میراجی کے لئے بمبئی کی سرزمین بہت تنگ ہو گئی ہے۔ مگر پھر انہیں میراجی کی نعش کے لاوارث ہونے کا خیال تکلیف دینے لگا۔ انہوں نے فوراً اپنے اعصاب پر قابو پایا اور اسپتال جا کر میراجی کی نعش وصول کی اور تجہیز و تکفین کا پورا انتظام کیا اور اس طرح میراجی ملک عدم کوچ کر گئے۔

میں نے میراجی کی زندگی کے بکھرے اوراق کی جہاں تک ممکن ہوسکا، اس کی شیرازہ بندی کی اپنے طور پر کاوش کی۔ میراجی بڑے شاعر ہیں۔ عظیم شاعر ہیں یا اچھے شاعر ہیں میں اس بحث میں قطعی الجھنا نہیں چاہتا' اتنا کہنا ضرور چاہوں گا کہ ادب کو ادب کی طرح پڑھنا چاہئے۔ ادب کے علاوہ کسی قسم کے تحفظات کے حصار میں رہ کر ادب کی بصیرتیں ہم پر منکشف نہیں ہوسکتیں اور نہ ہی اس کے ثمر شیریں سے محظوظ ہوسکیں گے۔ محمود ہاشمی کی ایک رائے نقل کر کے آپ سے اجازت طلب کرتا ہوں۔

> '' آنے والی نسل میراجی کے اسلوب کو، میراجی کے طرزِ احساس کو' میراجی کے نظریۂ شعر کو قبول کرتی ہے اور علامہ کا اثر ان کے اپنے Arena سے باہر نہیں نکل پاتا۔ علاوہ ایک پروقار یادگار کا نقش بن جاتے ہیں اور میراجی آنے والوں کا ہم سفر ہے۔ بیسویں صدی کی چار دہائیاں، ماضی کی صدیوں پر بھاری ہیں لیکن میراجی ہنوز نئے آنے والوں کا ہم سفر ہے۔''

حواشی

1. Percival spear : Twilight of the Muscal 1951.p83
2. Marx & Engles : The first war of Indian Independence Posco. p.9

۳۔ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس، شمیم حنفی، ص:۳۸، (۲۰۰۵ء)

۴۔ خطوطِ سرسید، مرتبہ ڈاکٹر سید راس مسعود، ص:۲۱، (۱۹۳۱ء)

۵۔ مجموعہ نظم حالی، علی گڑھ، ۱۹۲۳ء، ص:۱

۶۔ ایضاً ایضاً

۷۔ شمیم حنفی۔ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس، ص:۵۲

۸۔ مضامین اقبال۔ مرتبہ تصدق حسین تاج، حیدرآباد، ص:۵۲

۹۔ ایضاً، ص:۵۹

۱۰۔ وزیر آغا: اردو شاعری کا مزاج

۱۱۔ رشید امجد: میراجی، فن اور شخصیت، ص:۱۷

۱۲۔ کچھ اپنے بارے میں، میراجی، جمیل جالبی، ایک مطالعہ، ص:۴۷۱-۴۷۲

۱۳۔ کچھ اپنے بارے میں، میراجی، جمیل جالبی، ایک مطالعہ، ص:۴۶۵

۱۴۔ میراجی۔ ایک دفعہ کا ذکر ہے (عبداللطیف کے نام خط) مشمولہ۔ شعر و حکمت دور، دوم کتاب اول، حیدرآباد۔ ۱۹۹۷، ص:۱۰۰

۱۵۔ میراجی نامکمل سیلف پورٹریٹ، مشمولہ، میراجی شخصیت و فن: مرتبہ کمار پاشی، ص:۴۵، دہلی، ۱۹۸۱ء، موڈرن پبلشنگ

۱۶۔ محمد عنایت اللہ ڈار، بحوالہ وجیہ الدین احمد، سرگزشت میراجی مشمولہ سب رس کراچی شمارہ، دسمبر ۱۹۸۷، ص:۱۱

۱۷۔ کامی، مشمولہ ماہنامہ، ادبی دنیا، لاہور، شمارہ فروری ۱۹۵۰ء، ص:۱۰۰

۱۸۔ ایضاً ایضاً

۱۹۔ میراجی۔ نامکمل سیلف پروف، مشمولہ۔ میراجی فن و شخصیت، کمار پاشی، ص:۴۹

۲۰۔ وجیہ الدین احمد، سرگزشت میراجی، مشمولہ سب رس، کراچی، شمارہ۔ ۱۹۷۸ء

۲۱۔ شاد امرتسری۔ مشمولہ ہفت روزہ، اقدام، لاہور شمارہ، نومبر ۱۹۵۲ء، ص:۴۷

۲۲۔ الطاف گوہر۔ میراجی کی ایک تصویر، مشمولہ، ماہِ نو، جون ۱۹۵۰ء، ص:۲۷

۲۳۔ کامی۔ بڑا بھائی، مشمولہ۔ ادبی دنیا، لاہور، شمارہ فروری ۱۹۵۹ء، ص:۱۰۲

۲۴۔ رشید امجد، فن اور شخصیت، ص:۲۸-۲۹

۲۵۔ میراجی۔ بحوالہ مظہر ممتاز 'یہ میراجی ہیں' مشمولہ نقوش، لاہور، شمارہ ۱۴، ص:۲۶

۲۶۔ مولانا صلاح الدین احمد۔ میراجی کی نثر، مشمولہ 'مشرق و مغرب کے نغمے' اثاری پنجاب، لاہور۔ ۱۹۵۸ء، ص: ۱۳
۲۷۔ قیوم نظر۔ 'میراجی کی ایک تصویر' مشمولہ ہفت روزہ، قومی زبان، کراچی، دسمبر ۱۹۵۷ء، ص: ۴
۲۸۔ اخلاق احمد دہلوی۔ میراجی کا اخلاق، مشمولہ 'پھر وہی بیاں اپنا' ص: ۲۷
۲۹۔ جدید ادب، میراجی نمبر۔ مرتب: حیدر قریشی، گفتگو ص: ۱۰، شمارہ ۲۹، رجولائی ۲۰۱۲ء
۳۰۔ شاہد احمد دہلوی، میراجی مشمولہ 'میراجی ایک مطالعہ' مرتب: جمیل جالبی (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز ۱۹۵۰) ص: ۴۳
۳۱۔ سعادت حسین منٹو' تین گولے' میراجی ایک مطالعہ مرتب جمیل جالبی
۳۲۔ الطاف گوہر 'میراجی ایک تصویر' متذکرہ بالا، ص: ۶۴-۶۸
۳۳۔ اعجاز احمد 'میراجی ذات کا افسانہ' متذکرہ بالا، ص: ۱۹۰
۳۴۔ انیس ناگی 'میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر' ۱۹۹۱ء پاکستان اینڈ لٹریری ساؤنڈ، ص: ۱۷۲
۳۵۔ ناصر عباس نیر۔ 'اس کو ایک شخص سمجھنا مناسب ہی نہیں'۔ مشمولہ، ص: ۱۰، آکسفورڈ پریس۔
۳۶۔ ایضاً ایضاً
۳۷۔ میراجی۔ 'خط بنام عبدالطیف' مشمولہ۔ میراجی ایک مطالعہ
۳۸۔ قیوم نظر۔ ایڈویر مشمولہ ماہنامہ۔ ماہ نو شمارہ مئی ۱۹۷۲ء، ص: ۲۶
۳۹۔ محمد صلاح الدین احمد۔ اداریہ، ادبی دنیا، لاہور، شمارہ ۱۹۳۹ء، ص: ۳
۴۰۔ مولانا صلاح الدین احمد۔ میراجی کی نثر، مشمولہ مشرق و مغرب کے نغمے، ص: ۱۴-۱۳
۴۱۔ الطاف گوہر، میراجی کے چند خطوط، مشمولہ، نئی تحریریں، لاہور، شمارہ۔ ص: ۷۵
۴۲۔ شاہد احمد دہلوی۔ میراجی شخصیت اور فن۔ کمار پاشی مرتب۔ ص: ۲۹-۳۰، موڈرن پبلشنگ ہاؤس دہلی، جون ۱۹۸۱ء
۴۳۔ سید انصار ناصری سے انٹرویو بحوالہ رشید امجد، فن اور شخصیت، ص: ۸۷
۴۴۔ شاہد احمد دہلوی۔ میراجی۔ مشمولہ چند ادبی شخصیتیں۔ ص: ۱۴۲
۴۵۔ قدرت اللہ شہاب۔ میراجی مشمولہ ''نقوش لاہور، شمارہ، ۲۷-۲۹، ص: ۱۲۰، دسمبر ۱۹۵۲ء
۴۶۔ کمار پاشی۔ 'تہذیبی اقدار کا محافظ' میراجی، مشمولہ میراجی شخصیت و فن: ص: ۱۹
۴۷۔ فتح محمد ملک۔ میراجی کی کتاب پریشاں۔ مشمولہ تعصبات، ص: ۲۹۰، مکتبہ فنون لاہور ۱۹۷۳ء
۴۸۔ میراجی بحوالہ مظہر ممتاز۔ یہ میراجی ہیں مشمولہ نقوش، لاہور، شمارہ ۱۴۔ ص: ۲۹

۴۹۔ میراجی بہ حوالہ اختر الایمان۔بحوالہ مظہر ممتاز۔ص:۴۶
۵۰۔ کرشن چندر بحوالہ مظہر ممتاز۔میراجی کے مشن، مشمولہ، کراچی، جنوری ۱۹۶۱ء، ص:۴۶
۵۱۔ عقیلہ شاہین۔'میراجی کا سفرِ شوق'، ص:۳۰۴،۳۰۴، مشمولہ۔میراجی ایک مطالعہ۔جمیل جالبی
۵۲۔ ایضاً ایضاً
۵۳۔ دھرتی پوجا کی ایک مثال۔میراجی۔وزیر آغا، حیدر قریشی، جدید اردو ادب میراجی نمبر شمارہ ۱۹۔(جولائی یا دسمبر ۲۰۱۲ء)
۵۴۔ وارث علوی۔'منفی اور مثبت اقدار کا مسئلہ'، مشمولہ تیسرے درجے کا مسافر، ص:۵۶، امت پرکاش، جودھ پور۔
۵۵۔ ایضاً ایضاً ص:۷۳
۵۶۔ شمس الرحمٰن فاروقی، 'میراجی سو برس کی عمر میں' جدید ادب، مرتب: حیدر قریشی ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، میراجی نمبر، ص:۵۷۸/۵۷۹
۵۷۔ اختر الایمان۔اس آباد خرابے میں (دہلی اردو اکاڈمی ۱۹۹۹ء، اشاعت دوم، ص:۱۷۸۔
۵۸۔ اختر الایمان۔میراجی کے آخری لمحے، مشمولہ۔میراجی ایک مطالعہ۔۱۷۲ تا ۱۷۳

OOO

جدید اردو نظم

پس منظر، پیش منظر اور نئی شعری جمالیات

پس منظر:

اس میں کوئی کلام نہیں کہ جدید اردو نظم سے پہلے، نظم کی اپنی ایک مخصوص ہیئت قائم تھی؛ لہٰذا اس گنجان سیاق کی منطقوں کی تفہیم کے بغیر، جدید اردو نظم کے ارتقائی مراحل اور منازل کی صحیح نشاندہی نہیں ہو سکتی۔ اس بات پر کم و بیش زیادہ تر اکابرین متفق ہیں کہ جدید اردو نظم کو استقامت، بحیثیت ایک فن کے پہلی جنگ آزادی کے انقلاب کے بعد نصیب ہوئی۔ مغربی اثرات اور انگریزوں کے طرزِ حکومت کی حکمت عملی سے ہندوستانی معاشرے اور دیگر شعبہ ہائے جات میں اس کے دوررس اثرات پھیلنے لگے؛ بلکہ جدید اردو نظم کی بنیاد ڈالنے میں مددگار بھی ثابت ہوئی؛ مستزاد یہ کہ حالی اور آزاد نے نہ صرف نئے حالات کا خیر مقدم کیا بلکہ مقدور بھر اردو شاعری میں نظم کی نئی شکل و صورت کی تعمیر و تشکیل میں بڑھ چڑھ کر حصہ بھی لیا۔ لہٰذا جہاں جدید اردو نظم کے فروغ میں نئے خیالات اور نئے تجربوں کو پروان چڑھانے اور تخلیقی صورت گری میں کوشاں رہے وہاں؛ انہوں نے مروج شعری اسالیب سے بھی ایک نوع کی رفاقت قائم رکھی۔ اس نکتہ کی سالمیت اور معنویت سے شاید ہی کسی کو کوئی اختلاف ہو کہ نئے تجربے کی اساس؛ بہر حال روایت کی مستحکم بنیادوں پر ہی؛ استوار کیا جا سکتا ہے۔ اس صداقت سے انکار ممکن نہیں کہ انگریزوں کو جہاں اور معاملے میں بالادستی حاصل تھی؛ وہاں وہ تہذیبی اور ثقافتی سطح پر بھی ایک مختلف اور جداگانہ حیثیت کے مالک تھے۔ وہ اپنے قدم ہندوستان کی سرزمین پر بڑی مضبوطی سے جمانے لگے۔ یہاں پر حالی کے مشہور شعری اقتباس کا نقل کرنا؛ مذکورہ تناظر کے پیش نظر خلافِ واقعہ نہیں کہا جا سکتا۔

ہوئی وہ بزم خیالی برہم/ تھا طلسمات کا گویا عالم/ جس کو سمجھتے تھے غلط ہم دریا/
ایک ناچیز تھا وہ قطرہ/ تھا کیا یقیں چشمۂ آب/ وہ نمائش تھی حقیقت میں سراب/
نکلے سب ہیچ خیالات اپنے/ ہنر اغیار میں پائے اکثر/ عیب اپنے نظر آئے اکثر/
دفترِ عالم کو ابتر پایا/ علم کو جہل سے بدتر پایا۔

اس مہیب صورتحال سے گلوخلاصی کی واحد صورت سمجھ میں آتی تھی کہ تہذیبی، لسانی اور ثقافتی ساخت کی بحالی اور اس کے استحکام پر توجہ دی جائے۔ فعال اور متحرک قوتوں کو مجتمع کر کے ماضی کی بازیافت کی جائے اور روایت سے ایک پر اعتماد قرابت قائم کی جائے اور اس بات کی سعی کی جائے کہ فاتح قوم کے لائے ہوئے فیوض و برکات سے اکتسابِ نور کیا جا سکے۔ لیکن اس پیش منظر سے قبل اردو نظم کے ابتدائی خدوخال کا کیا منظر نامہ رہا ہے۔ اس سے تھوڑی بہت راہ و رسم ضروری ہے۔ جہاں ایک طرف نئے تجربہ ہوتے رہے اور کسی بھی زبان کے ادب کے لئے یہ ایک لازمی امر ہے کہ ہم ہمیشہ نئے تجربوں کے ثمر شیریں سے نہ صرف فیض اٹھائیں بلکہ اس کے فروغ اور اشاعت میں بڑھ چڑھ کر حصہ بھی لیں۔ تجربے کے ذریعہ ایک نئی شکل وصورت وجود پذیر ہوتی ہے لیکن کچھ شکلیں ایسی ہوتی ہیں جن میں بہت جلد مانوس ہونے کی صلاحیت پیدا ہو جاتی ہے۔ لیکن ان میں بعض تجربے ایسے بھی ہوتے ہیں جنہیں حرز جاں بننے میں تھوڑا وقت درکار ہوتا ہے اور پھر ان تجربوں کو ہی کامیاب تجربہ کہہ سکتے ہیں، جو روایت سے ہم آہنگی پیدا کرنے کی صلاحیت سے بہرہ مند ہو کیونکہ روایت کی ایک ثقافتی اور تہذیبی معنویت ہوتی ہے اس کے تسلسل کے بغیر، نئے تجربے نئے برگ و بار نہیں لا سکتے۔

اس تناظر میں، یعنی روایت کی معنویت اور اس کی اثر پذیری کے حوالہ سے یہاں T.S. Eliot نے اپنے ایک مضمون میں، جو کافی معروف مضمون ہے، روایت کی آگہی اور اس کے ادراک کے حوالہ سے یہ کہا ہے کہ ہم زماں و مکاں کو حصار بند نہیں کر سکتے:

”تاریخی ضرورت کے لئے ادراک کی ضرورت پڑتی ہے۔ نہ صرف ماضی کی ’ماضیت‘ کی بلکہ اس کی موجودگی بھی تاریخی شعور اور ادیب کو مجبور کرتی ہے کہ لکھتے وقت جہاں اسے اپنی نسل کا احساس رہے وہاں یہ احساس بھی رہے کہ یورپ کا سارا ادب ہومر سے لے کر اب تک اور اس کے ملک کا سارا ادب ایک ساتھ زندہ رہے اور ایک ہی نظام سے مربوط رہے۔ یہ تاریخی شعور جس میں لازماں اور

زماں کا شعور الگ الگ اور ساتھ ساتھ شامل ہے وہ چیز ہے جو کسی ادیب کو روایت
کا پابند بناتا ہے اور یہی وہ شعور ہے جو کسی ادیب کو زماں میں اس کے اپنے مقام
اور معاصریت کا شعور عطا کرتا ہے۔" ۱؎

نئے تجربوں کے مختلف النوع ابعاد کی تفہیم کی خاطر یا پھر جدید نظم کی تشکیلات کے محرکات و عوامل کی تلاش کے لئے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ قدیم دور میں نظم کی شکل وصورت کیا تھی؟ اور اس کی بوقلمونی کا کیا عالم ہے؟ یوں تو قدیم دور میں نظم کے شعراء کے ذہن میں کوئی واضح تصور نہیں تھا۔ لیکن دکنی دور سے پہلی جنگ آزادی تک، مختلف موضوعات پر نظمیں ملتی ہیں۔ یہ نظمیں روایتی مفہوم میں تو اپنی غرض وغایت کی سطح پر یوں تو مکمل ہیں لیکن نہ صرف موضوع بلکہ ہیئت اور تکنیک کی سطح پر اس کے انحصار کی سطحیں مختلف ہیں۔ ان نظموں سے شعری جمالیات کے تقاضے پورے نہیں ہوتے اور نہ ہیئتوں میں اب کوئی امکان باقی ہے۔ مرثیہ، قصیدہ، اور مثنوی کی صورت میں یہ نظمیں ایک صنف کے طور پر موجود تو ہیں لیکن یہ نظم کے وسیع معنی کے دائرے میں سمٹ نہیں پاتی، روایتی اصناف کے علاوہ تھوڑی بہت بحث ان نظموں سے متعلق بھی کرلی جائے جن کے بعض حصے جدید نظم کے مفہوم سے کسی حد تک انسلاک پیدا کر پاتے ہیں۔ یہ تحقیقی صداقت ہے کہ اردو شاعری میں پہلا نظم گو حضرت خواجہ گیسودراز ہیں۔

نصیر الدین ہاشمی نے جدید نظم کی خاص نوعیت، یعنی تسلسلِ مضامین کے پیش نظر خواجہ گیسودراز کو اولیت بخشی ہے۔

"موجودہ تحقیقات کے لحاظ سے خواجہ بندہ نواز سید محمد حسین گیسودراز متوفی ۱۹۳۵ھ
دکن کے پہلے شاعر قرار پاتے ہیں اور آگے چل کر ایک اور اہم حقیقت سے پردہ
اٹھاتے ہیں کہ "ایک اور امر قابل اظہار ہے کہ دکنی نظم میں کس صنف سے ابتداء
ہوئی اس کے متعلق بھی گو یقین کے ساتھ کوئی فطری رائے نہیں دی جاسکتی مگر جہاں
تک تحقیق کی گئی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ دکنی زبان میں کسی غیر مسلسل نظم کے
بجائے مسلسل نظم کا ہی آغاز ہوا۔" ۲؎

بعد کی تحقیق، ہمیں یہ بھی بتاتی ہے کہ تصوف کے موضوع پر چند رسالے جاری کئے گئے تھے، چند نظمیں بھی قلم بند کی گئی تھیں۔ شاعری میں شہباز تخلص کرتے تھے۔ ان کی نظم 'چکی نامہ' یوں تو بارہ بند

پر مشتمل ہے لیکن یہاں نظم کے ابتدائی خدوخال سے واقفیت کیلئے' دو بند نقل کئے جاتے ہیں۔ ملاحظہ کریں:

دیکھو واجب تن کی چکی　　پیو چاتر ہو کے سکی
موکن ابلیس کھینچ کھینچ تھکی　　کہے یا بسم اللہ اللہ ہو

دانے ہی سوچن چن کر لانا　　شاید ہاتھوں سے لے کر بہانا
شریعت سے چلیں گے یہی　　کہے یا بسم اللہ، اللہ ہو

اس نظم کے توسط سے عورتوں کو'ان کے مذہبی حقائق سے واقف کرانے کی مسعود کاوش ملتی ہے لیکن نظم کے اسلوب میں کوئی حسن نہیں ہے۔ اس کی وجہ اسلوب کی ناتراشیدگی ہے۔ اس نظم کو تاریخی اعتبار سے تو اہمیت دی جاسکتی ہے لیکن فنی لحاظ سے یہ بہت قابل قدر نہیں ہے۔

بہمنی دور کے اواخر اور عادل شاہی دور کے شروع میں' شاہ میرا جی شمس العشاق (متوفی ۱۹۰۲ء) نام کے ایک بزرگ گزرے ہیں انہوں نے بھی تصوف کے رموز ونکات کی تعبیر وتشریح کی غرض سے' کئی رسالے تصوف کے حوالے سے جاری کیے، مثلاً 'بشارت الذکر'، 'مغز مرغوب'، 'خوش نامہ' وغیرہ' چند مصرعے نموناً درج ہیں:

اللہ اسم ذاتی دو ہوں جگ ازل　　جلی ہم خفی سوں کیا ہے فضل
شرف نام دنیا سنالو اوپر　　ملائک و جن و جگر اوپر
دوہوں جگ سمرن اللہ ایک نام　　کہ مخلص و عابد جیسی بیس دام

یہ نظمیں' مثنوی کی صنف میں لکھی گئی ہیں صرف خیال یا موضوع کے تسلسل کی بناء پر ہم اسے نظم قرار دے سکتے ہیں لیکن کوئی ادبی حسن اور فن کے التزام کی تلاش بے سود ہے۔ میں اس طرح کی ابتدائی نظموں کے نمونے' آپ کے پیش نظر اس لئے رکھ رہا ہوں' کہ نظم کس طرح ارتقائی مراحل و منازل طے کر کے یہاں تک پہنچی ہے لہٰذا ان نمونوں سے روشناس ہونا' ازبس ضروری ہے۔ اب تک کی تحقیق سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ چکی ہے کہ قلی قطب شاہ اردو کے سب سے پہلے صاحب دیوان شاعر ہیں ان کے ہاں نظموں کے موضوعات کافی وسیع اور متنوع بھی ہیں۔ انہوں نے حسن و عشق کے والہانہ جذبات کی عمدہ تصویر کشی کی ہے۔ ان کے ہاں سماجی اور قومی تیج تہوار مثلاً بقرعید،

بسنت اور شب برات پر بھی، نظمیں ملتی ہیں۔

ان نظموں میں فارسی شاعری کی تقلید کے بجائے شاعر کے اصلی جذبات کا اضطراب محسوس ہوتا ہے۔ عرس اور مختلف پھلوں کے حوالے سے بھی نظمیں تحریر کی ہیں۔ جیسا کہ یہ واقعہ مشہور ہے کہ اپنی محبوبہ بھاگ متی؛ جس کے نام پر حیدر آباد شہر بسایا۔ انہوں نے زندگی کا ایک بڑا حصہ رومان اور شعروسخن میں بھی وقف کیا۔ مزید برآں مجھے ان کے ہاں جو سب سے اچھی بات لگی وہ ہے مقامی رنگ کا اہتمام۔ زبان قدیم دکنی ہے؛ جسے پورے طور پر غرابت سے پاک تو نہیں قرار دے سکتے لیکن ابتدائی کوشش کی وجہ سے سراہے جانے کے لائق ہے۔ ان کی ایک نظم جس کا عنوان ہے 'جلوے کا گیت' ملاحظہ ہو:

پریم پیاری کا جلوہ گاؤ سارے	اے چندسور سے پریاں سنگارے
سہاگاں بھاگ پھول مت کھلے ہیں	سہیلیاں آرتی تارے نوارے
رچاؤ تخت جلوہ کا خوشی سے	کہ چوند ہر چوک موتیوں سے سنوارے
چڑاؤ تیل اب ساتوں سہاگاں	مشاطہ ہو کہ زہرہ ہت نگارے
پلا شربت، دیو رہا تھاں میں بیڑے	بندھاؤ ساڑیاں، موتیاں کنارے
محمد قطب شاہ اور اس پری کوں	خدایا رکھ جواں لگ ہیں ستارے

اس طرح کی نظموں سے اس عہد کی دلہنوں کے بناؤ سنگار اور 'رسم جلوہ' کے طریقے واضح ہوتے ہیں۔ جلوہ کی رسم' دراصل شادی کے موقع پر دلہن کے سجانے کی تقریب کو کہتے ہیں) کیونکہ برائے اہتمام جلوہ کا تخت سجایا جاتا تھا اور چوکی کو جس پر دلہن براجمان ہوتی تھی؛ اس کے چاروں طرف موتیوں سے آراستہ کرتے ہیں اور دوسری طرف مشاطہ جو ہوتی تھی وہ دلہن کو سجاتی سنوارتی اور مہندی کی رسم پوری کرتی۔ 'پریم کہانی' کے عنوان سے ایک چھوٹی سی نظم ہے؛ نظم اپنے حدود میں ٹھیک ٹھاک ہے لیکن ارتقا اور حسنِ تعمیر کی کمی کھٹکتی ہے؛ نظم ملاحظہ کریں:

سنو لوگ میری پریم کی کہانی	کہ پیلا ہے رنگ عاشقی کی نشانی
تمن عشق بھیدیا منج بالے بالا	کہ ہوئی ہوں تمن پیتم میں میں دیوانی
محبت کی لذت، فرشتیاں کو نہیں ہے	بہت سعی سوں یو لذت پچھانی
نبی صدقے قطبا جگت مول پایا	سوادِ عشق ہے اس تھے نین، خوش کہانی

اس طرح کی نظموں میں موضوع کی سطح پر کوئی کنفیوژن نہیں ہے لیکن نظم کی تعمیر میں کچھ کھانچے ہیں، لیکن اسے اولین کوششوں میں شمار کر سکتے ہیں اور اسے داد اس بنیاد پر دی جاسکتی ہے۔

برہان الدین جانم نے بھی دکن میں اپنی طبع آزمائی جاری رکھی۔ انہوں نے دوسرے اصناف کے بین بین، نظم کو بھی فروغ دیا' ان کی ایک نظم کا ایک بند' ملاحظہ کریں:

نہیں مجھ معین پتہ لگائے من لتیاری ☆ اللہ مجھے عاشق اپناں توں کتیاری

اب چھوڑنیں کیوں مت جاوے رے

مجھ برہ جلی کوں مت ترساوے رے

یوجانے توں میری من بھاوے رے

نظم جس طرح کے حسن تعمیر سے عبارت ہے اس کی کہیں کہیں ایک آدھ جگہ' جھلکیاں ضرور مل جاتی ہیں لیکن موضوع کی یک رنگی کی وجہ سے' اسے ہم نظم کے زمرے میں' شامل نہیں کر سکتے۔

دکن میں مثنوی اور مرثیہ کو بھی خصوصی مقبولیت حاصل ہوئی۔ مثنوی میں غواصی کی 'سیف الملوک' و بدیع الجمال' وجہی کی 'قطب مشتری'، 'جنیدی کی ماہ پیکر'، 'عاجز کا قصہ' لال گوہر' خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان کے علاوہ رثائی ادب میں اشرف، نظیر اور ندیم' دکن کے مشہور مرثیہ گو ہیں وجہی کی مثنوی کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ نظم کے مختلف حصوں کو اگر عنوان تفویض کر دی جائے' تو نظم کی خصوصیات اس میں، بہت حد تک دکھائی دیں گی۔

باغ کا ایک یہ بیان ملاحظہ کریں:

یکایک وسیا ایک نزدیک باغ ہوا جس کی پاساں تی ترسب دماغ

کہ پاتاں کے پرویاں کو پھاڑ کر پھلاں جھانکتے تھے سروں کاڑ کر

نبفشہ مشک پالی تھی بال میں سرو رقص کرتے تھے آحال میں

سو طاؤس پنکھی طوطی کبک ہنس پکڑ پیٹ لڑنے لگے ہنس ہنس

وہ سب خوش ہو بلبل کے چالیاں اُپر اچھلتے تھے ست ہو ڈالیاں اُپر

چند اشعار غواصی کی مثنوی سیف الملوک و بدیع الجمال سے بھی' ملاحظہ کریں:

عجب رات نرل تھی اس دن کی رات جھمکتے تھے نوراں میں کمک وہات وہات

نکل آئی کر چاند تاراں سیتے جھمکتا اٹھا جگمگاریاں سیتے

لے ساعد کوں سیف الملوک اپ سنگات   خوشی ایسی نچھل چندنی دیکھ رات

شمالی ہندوستان میں محمد افضل جھنجھانوی اور جعفرزٹلی کے ہاں، نظم کے ابتدائی نقوش مل جاتے ہیں۔ افضل کی بارہ ماسہ یعنی 'بکٹ کہانی' کافی مشہور ہے۔ اس نظم میں ایک ایسی عورت کی سرگزشت ہے جو اپنے خاوند کو محبوب تصور کر کے جذباتی انداز سے اپنی سہیلی سے اپنا درد وغم بیان کرتی ہے۔ نظم میں بیوی کی اپنے شوہر کے تئیں محبت کے جذبہ کا ارتعاش بھی ہے اور اضطراب بھی۔ نظم کا کینوس اس وقت کی نظم نگاری کی روایت میں کافی وسیع ہے اور مقامیت کے رنگ و آہنگ نے چار چاند لگا دیئے ہیں:

سنوں سکھیو بکٹ میری کہانی   بھئی ہوں عشق کے غم سوں دیوانی

نہ مجھ کو سوکھ دن نہ نیند راتا   برہوں کی آگ سئیں سینہ جراتا

تمامی لوگ مجھ بوری کہیں ری   خرد گم کردہ و مجنوں کہیں ری

اری یہ عشق ہے یا کیا بلا ہے   کہ جس کی آگ میں سب جگ جلا ہے

وہی جانے کے جس کے تن لگی ہے   برہوں کی آگ تن من میں رُکی ہے

جعفرزٹلی کی طبیعت میں روانی بہت تھی۔ ہجویہ نظمیں وہ خوب لکھتے تھے۔ لیکن ان کی نظمیں، ابتذال اور رکاکت سے پاک نہیں کہی جاسکتیں۔ ان کی نظموں کے اسلوب کی تشکیل میں ہندی اور فارسی الفاظ کی عمدہ آمیزش ملتی ہے۔ ان کی نظمیں 'در بیان نوکری' اور 'انقلاب زمانہ' قابل ذکر نظمیں ہیں۔ 'انقلاب زمانہ' ملاحظہ کریں:

گیا اخلاص عالم سے عجب یہ دور آیا ہے   ڈرے سب خلق ظالم سے عجب یہ دور آیا ہے

نہ یاروں میں رہی یاری نہ بھاؤں میں وفاداری   محبت اٹھ گئی ساری عجب یہ دور آیا ہے

خوشامد سب کریں زر کی چہ بیگانہ چہ زن گھر کی   ملاوے بات سب ہر کی عجب یہ دور آیا ہے

نفر کی جب طلب ہووے نفر باہر کھووے   میاں گھر میں پڑا سووے عجب یہ دور آیا ہے

اس نظم کی خوبی اس بات میں مضمر ہے کہ اس کی زبان سادہ اور رواں ہے۔ جو زبان ان دنوں دہلی اور لکھنؤ میں استعمال ہو رہی تھی اس سے کم نہیں کہا سکتا۔ جذبات کے اظہار میں ضبط اور توازن کے بھی متوازن نشانات دیکھے جاسکتے ہیں، سادگی کا ایک عجیب عالم ہے کہیں بھی کسی درجہ میں بھی مبالغہ نہیں ہے۔

ولی کے بعد جن شاعروں نے اردو شاعری کو فروغ دیا ہے ان میں فائز، حاتم، ناجی اور آبرو

قابل ذکر ہیں۔ لیکن فائزؔ کو ان تمام میں' تھوڑی اولیت حاصل رہی ہے۔

مسعود حسین رضوی نے ایک جگہ تحریر فرمایا ہے کہ 'حاتم اور اس کے ساتھ اردو شاعری شروع کرنے والے تمام شاعروں میں فائز کو تقدم حاصل ہے۔' فائز کی خوبی یہ ہے کہ ان کے ہاں غزل کے علاوہ' مختلف موضوعات پر نظمیں آسانی سے مل جاتی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ فائز کے ہاں ہندوستانی کلچر سے' اٹوٹ وابستگی کا بھی پتہ چلتا ہے۔ ان کے کلام میں ان کے ہم عصروں کے مقابلہ میں سادگی، سلاست اور برجستگی کچھ سوا ہے۔ ان کے شعری اسلوب کی تشکیل میں ہندی الفاظ کا بھی رکھ رکھاؤ موجود ہے۔ فائز کی ایک نظم 'تعریف پنگھٹ' دیکھیں:

کیا جب سیر میں پنگھٹ کا گلزار　　کنویں کے گرد دیکھی فوج پنہار
کروں کیا وصف اس سنگت کے تحریر　　کروں کیا ان کی میں خوبی کی تقریر
بیان کیونکر کروں ان کی میں رفتار　　کروں تقریر کیا، پنچن کی جھنکار
سبوں کے رنگ برنگ تھی بانکڑی ہاتھ　　گگریا تھی سبھی کی سر اوپر ہاتھ
گھڑا سر پر گھڑی تھی راہ اوپر　　یقیں یوسف کی جا ہے چاہ اوپر

اسلوبی سطح پر یوں تو روانی میں کوئی کمی نہیں ہے۔ لیکن ردیف وقافیہ کے التزام میں انضباط کا خیال کم رکھا گیا ہے۔ فائز کے علاوہ حاتم نے بھی شمالی ہند کے شعرا میں کچھ ایسی نظمیں لکھی ہیں، جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہیں نظم کے 'پیٹرن' کا لحاظ ہے۔

حاتم کی نظمیں' اپنے عہد کی معاشرت کی زبوں حالی کا' ایک بامعنی اظہار ہے۔ اپنے عہد کی سماجی اور معاشرتی برائیوں کے بیان میں کہیں استہزا سے کام لیا ہے تو کہیں طنزیہ اسلوب اختیار کیا ہے۔ ان کی چند نظمیں' جو معروف ہیں ان میں 'بارہویں صدی' اور 'حالِ دل' بھی شامل ہیں۔ یوں تو بارہویں صدی کی ہیئت ترکیب بند کی ہے جو بارہ بندوں پر مشتمل ہے۔ اس میں 'شہر آشوب' کا بھی رنگ نظر آتا ہے۔ ایک دو بند حسب ذیل ہیں:

لو کھول چشم دل اور دیکھ قدرت کرتار
لگا کے سیں لگا وہ صدا تو ہر کہ دوار　　کہ جن نے ارض و سما اور کیا ہے لیل و نہار
　　کہ دور بارہ صدی کا ہے سخت کج رفتار
جہاں کے باغ میں یکساں ہیں اب خزاں و بہار

حاتم کے یہاں مسلسل نظم کے وافر نمونے دکھائی دیتے ہیں۔ شمالی ہند کے شعرا میں ان کو امتیاز

حاصل ہے۔ فائز اور حاتم کی نظموں میں خارجی اور داخلی دونوں طرح کے کوائف موجود ہیں۔ خیال کا تسلسل تو ہے لیکن خیال کی تعمیر کے شواہد کم ہیں۔ زبان و بیان کی سطح پر بھی کوئی گہرا نقش قائم نہیں کرتے۔

چند مثنویاں جو ولی کی 'سورت' کی تعریف میں یا پھر سراج کی 'بوستانِ خیال' اور آبرو کی 'موعظت آرائش' ایسی مثنویاں ہیں جن میں خیال کی ترقی اور تعمیر اور تسلسل کا پاس ولحاظ ملتا ہے۔ جس کی بنیاد پر اتنا کہا جا سکتا ہے کہ ان مثنویوں سے نظم کی ابتدائی صورتحال کا بخوبی پتہ چلتا ہے۔ ولی کی 'سورت' کی تعریف کے عنوان سے جو نظم ہے اس کے چند اشعار ملاحظہ کریں۔ ان اشعار میں مختلف مذاہب سے تعلق رکھنے والے افراد کے درمیان موانست اور یگانگت کے مناظر بڑے سلیقے سے پیش کئے گئے ہیں۔

عجب شہراں میں ہے پر نور اک شہر | بلا شک وہ ہے جگ میں مقصدِ دہر
رہے مشہور ان کا نام سورت | کے جاوے جس کے دیکھے سب کدورت
جگت کی آنکھ کا گویا ہے یہ نور | اچھوں اس نورسوں ہر چشم بدّ دور
شہر جیو منتخب دیوان ہے سب | ملاحت کی وہ گویا کان ہے سب
کہ آبِ خضر کی ہے اس میں تاثیر | ہوا دیتی ہے اس کی یاد کشمیر
وہاں اشنان جب کرتا ہے عالم | صبح اور شام جپ کرتا ہے عالم
بھری ہے سیرت وصورت سے سورت | ہر ایک صورت میں وہاں انمول مورت

میر اور سودا کے دور میں بھی چند ایسی مثنویاں دستیاب ہیں، جن سے نظم کے ابتدائی خدوخال کے تعین میں قدرے آسانی ہوتی ہے۔ میر کی کئی مثنویاں مثلاً 'شعلۂ عشق'، 'جوش عشق'، 'دریائے عشق' اور 'خواب وخیال' قابل ذکر ہیں۔ گو یہ نظم کے زمرے میں پورے طور پر تو نہیں آسکتیں لیکن اس کے بعض حصے مربوط ہیں۔ انہوں نے شکارنامے بھی لکھے ہیں۔ میر کی بعض مثنویاں مختصر ہیں، جن میں موضوع کی وحدت کے، علی الرغم تسلسل کے شواہد موجود ہیں۔ مثال کے طور پر ایک چھوٹی سی نظم بعنوان 'جھوٹ ہے' جس کے چند اشعار ملاحظہ کریں۔ یوں تو یہ ایک موضوعی نظم ہے لیکن اس کا انداز خطابیہ ہے:

اے جھوٹ تجھ سے فتنے ہزاروں اٹھا کئے | ہنگامہ و فساد بھی ہر سو رہا کئے
اے جھوٹ راستی سے نہیں گفتگو کہیں | کہنے کو ہاں کہیں ہیں حقیقت میں ہے نہیں

اے جھوٹ اس زمانے میں کیونکر چلے معاش ہے تنگ جھوٹ بولنے سے عرصۂ تلاش
سردار جس سے سب متعلق ہے کاروبار سچ بولنا ہے اس کے تئیں سخت ننگ و عار
مشکل حصول کام ہے یاں حاصل کلام! باتوں ہی باتوں کام ہوا خلق کا تمام
اے جھوٹ دل مرا بھی بہت دردناک ہے ان کاذبوں سے صبح نمط جیب چاک ہے

میرؔ نے برسات کے موضوع پر بھی ایک مثنوی لکھی ہے یوں تو انہوں نے اس مثنوی میں کوشش اس بات کی، کی ہے کہ یہ مثنوی حقیقت پسندانہ طریق سے عبارت قرار دی جائے' اس مثنوی میں مشاہدے کی گیرائی و گہرائی کے شواہد تو ہیں اور موضوع کی وحدت کا بھی پورا خیال رکھا گیا ہے۔ لیکن کہیں کہیں زبان میں تھوڑی بہت ناہمواری راہ پا گئی ہے۔ لیکن اسے ہم' نظم کے دائرے میں شامل کر سکتے ہیں۔

کیا لکھوں میر اپنے گھر کا حال اس خرابے میں میں ہوا پامال
گھر کہ تاریک و تیرہ زنداں ہے سخت دل تنگ یوسف جاں ہے
ایک حجرہ جو گھر میں ہے واثق! سو شکستہ تیرا ز دل عاشق
کہیں سوراخ ہے کہیں ہے چاک کہیں جھڑ جھڑ کے ڈھیری ہے خاک
کہیں گھونسلوں نے کھود ڈالا ہے کہیں چوہے نے سر نکالا ہے
کہیں گھر ہے کسو چھچھوندر کا شور ہر کونے میں ہے مچھر کا
کونے ٹوٹے ہیں، طاق پھوٹے ہیں پتھر اپنی جگہ سے چھوٹے ہیں

برسات سے متعلق' میرؔ کی ایک مثنوی کے چند اشعار ملاحظہ کریں۔ اس مثنوی کی خوبی یہ ہے کہ' منظر نگاری میں میرؔ نے فنکارانہ ذکاوت کا مظاہرہ کیا ہے' اس کے علاوہ نظم کی ساخت میں میٹھے دھارے بہتے دکھائی دیتے ہیں:

رُت ہے برسات کی بہت پیاری موجزن جھیلیں ندیاں ساری
کیا ہری دوب جنگلوں میں ہے سبز مخمل سے ہے سوزا پیاری
کھیت دھانوں کے لہلہتے شاداب کر رہی ہیں نظر کی دلداری
ہر طرف کھل رہے ہیں گل بوٹے جن سے شرمندہ باغ کی کیاری
ننھی ننھی برستی ہیں بوندیں! روح پر ہوتی ہے خوشی طاری

سوندی سوندی زمین کی مٹی بھینی بھینی چمن کی بو پیاری
کوکلہ ، بگلہ ، کوئلیں ، طاؤس اپنی تانیں سناتی ہیں پیاری
شفق سرخ رنگ لائی ہے لالہ گوں ہے سپہر زنگاری

میر کے عہد میں سودا نے بھی کئی مثنویاں لکھیں، نظم کے تقاضے تو پورے نہیں ہوتے لیکن قصیدوں اور ہجویہ مثنویوں میں کچھ مناظر یوں پیش کیا ہے جن میں مصرعوں میں ارتباط اور زور تخیل کی کرشمہ سازیاں ضرور نظر آتی ہیں۔ جزئیات کی مدد سے آنکھوں کے سامنے ایک مربوط تصویر ابھرتی ہے۔ایک قصیدے کی 'تشبیب' کا ایک شعری اقتباس دیکھیں:

فجر ہوتے جو گئی آج مری آنکھ جھپک دی وہیں آ کے خوشی نے در دل پر دستک
پوچھا میں کون ہے بولی کہ میں وہ ہوں غافل نہ لگے شوق میں جس کے کبھی شائق کی پلک
ہے خوشی نام مرا میں ہوں عزیز دلہا زندگانی کی حلاوت ہے جہاں میں مجھ تک
کھول آغوشِ دل اور لے مجھے جلدی ناداں پھر خدا جانے یہ دن کب تجھے دکھلائے فلک
سن کے یہ مژدہ وجاں بخش جو میں کھولی آنکھ اشعۂ نور کی سی مجھ کو نظر آئی جھلک
آنکھیں مل کے جو دیکھوں ہوں تو ایک بادلہ پوش سر سے لے غرق جواہر میں وہ ہے پاؤں تلک
زلفیں یوں چہرے پہ بکھری ہوئی مانگیں تھیں دل جس طرح ایک کھلونے پر ہٹیں دو بالک

اس میں کوئی کلام نہیں کہ' سودا کے بعض ہجویں اپنے اندر نظموں کی چند خصوصیات کی طرف اشارہ ضرور کرتی ہیں۔ یہ وہ ہجویں ہیں جن میں سودا نے کسی فرد کے خلاف کوئی منتقمانہ جذبے کا مضحک اظہار نہیں کیا ہے بلکہ سماجی زندگی کے ناہموار پہلوؤں کو مضحک طریق سے بیان کرنے کی سعی کی ہے اور ان ناہمواریوں کو طنز وتعریض کا نشانہ بنایا ہے۔اس سلسلے میں قصیدہ' 'شہر آشوب' اور 'مخمس شہر آشوب' قابل ذکر ہیں۔ مخمس شہر آشوب میں سودا نے شہر کی تباہی و بربادی کی تصویر کشی کی ہے اور بیانیہ میں طنز وظرافت کی مضطرب لہریں موجزن معلوم ہوتی ہیں:

سخن جو شہر کی ویرانی کا کروں آغاز تو اسکو سن کے کریں ہوش چغد کے پرواز
نہیں وہ گھر نہ ہو جس میں شغال کی آواز جو کوئی شام کو مسجد میں جاوے بہر نماز
تو واں چراغ نہیں ہیں بجز چراغ غول
خراب ہیں وہ عمارات کیا کہوں تجھ پاس کہ جس کے دیکھے سے جاتی رہی تھی بھوک اور پیاس

اوراب جو دیکھوں تو دل ہووے زندگی کا اداس ۔۔۔ بجائے گُل چمنوں میں کمر کمر ہے گھاس

کہیں ستون پڑا ہے کہیں پڑے مرغول

اس عہد میں میر حسن بھی تھے، جنھیں زبان و بیان پر بڑی قدرت حاصل تھی۔ جزئیات نگاری کا کمال اگر کسی کو دیکھنا ہے تو انہیں ان کی معروف مثنوی 'سحر البیان' کا مطالعہ ضرور کرنا چاہئے۔ اس مثنوی کی ایک اختصاصی خوبی یہ ہے کہ اس مثنوی کے بعض حصے، انفرادی نظم کے مطالبات پورے کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ نہ صرف بدرِ منیر اور بے نظیر کے عشقیہ احوال کا خوبصورت بیان ملتا ہے بلکہ اس وقت کا معاشرہ، اس مثنوی میں سانس لیتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ مثنوی کے ایک حصہ کو آپ بھی دیکھیں، ایک غم ناک کیفیت کی کس طرح مرقع کشی کی گئی ہے:

سحر نے کیا جب گریباں چاک ۔۔۔ اُڑانے لگے مل کے سب سر پہ خاک

اٹھا شہر میں ہر طرف شور و غل ۔۔۔ کہ غائب ہوا اس چمن سے وہ گل

غم و درد سے دل جو سب کا بھرا ۔۔۔ ہوا باغ سارا وہ ماتم سرا

گیا جب کہ وہ سروِ اس باغ سے ۔۔۔ نظر پھول آنے لگے داغ سے

اکڑنا گئے سرو سب اپنا بھول ۔۔۔ اڑانے لگیں قمریاں سر پہ دھول

صدا اب جو کوئی اُنہوں کی سُنے ۔۔۔ تو کوکو سے ان کی جگر تک بھُنے

ہوئے خشک اور زرد سادے نہال ۔۔۔ ثمر لگ کے پاؤں ہوئے پائمال

ترانے سے بلبل کا جی ہٹ گیا ۔۔۔ گلوں کا جگر درد سے پھٹ گیا

میر حسن کے علاوہ، دیا شنکر نسیم، قلق لکھنوی اور نواب مرزا شوق کی مثنویوں میں بھی کہیں کہیں ایسے حصے مل جاتے ہیں جنھیں ہم نظم کی ابتدائی شکل و صورت کے قریب، قرار دے سکتے ہیں۔

اب تھوڑی گفتگو مرثیہ کے متعلق کرلی جائے۔ یوں تو مرثیہ جو صنف ہے اس میں نظم نگاری کے امکانات بھرپور ہیں لیکن ستم بالائے ستم یہ ہوا کہ اس صنف کو صرف شہادت امام حسین اور اس سے متعلق معاملات کا زیادہ تر شعری بیان قرار دے دیا گیا۔ لیکن میر انیس کے مرثیے میں نظم نگاری کے بڑے مضبوط شواہد موجود ہیں۔ انگریزی میں گرے کی 'ایلیجی' یا ٹینی سن کی 'اِن میموریم' In memorium مرثیہ کے ذیل میں آتی ہیں اور دونوں بلند پایہ نظمیں قرار دی گئی ہیں۔ میر انیس کے بعض بیانات اور مرقع قابل توجہ ہیں۔ جزئیات نگاری اور منظر نگاری میں تو انیس کا کوئی جواب نہیں، اردو کی شعری

روایت میں انیس ایک نادر مثال ہیں۔ایک بند ملاحظہ ہو:

پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زار صبح — گلزار شب خزاں ہوا ، آئی بہار صبح
کرنے لگا فلک زرِ انجمُ نثار صبح — سرگرم ذکرحق ہوئے طاعت گزار صبح
تھا چرخ اخضری پہ رنگ آفتاب کا
کھلتا ہے جیسے پھول چمن میں گلاب کا

چلنا وہ بادِ صبح کے جھونکوں کا دم بدم — مرغانِ باغ کی وہ خوش الحانیاں بہم
وہ آب و تاب نہر، وہ موجوں کا پیچ وخم — سردی ہوا میں، پر نہ زیادہ بہت نہ کم
کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامن صحرا بھرا ہوا

قصیدہ، مثنوی، ہجویہ نگاری اور مرثیہ کے علاوہ بھی قطعہ اور رباعی میں نظم پاروں کی بدرجہ اتم گنجائش ہے۔ خاص کر قطعہ میں موضوع کے ارتقا اور خیال کی تعمیر کے امکانات پوشیدہ ہوتے ہیں لیکن اکثر شعراء کے خیالات کی شیزارہ بندی نہ ہونے کے باعث اور انتشارِ خیال کے شکار ہونے کی وجہ سے'قطعات عام طور پر ماسوائے چند کے غزل سے منسوب کیے جاتے رہے ہیں۔بعض قطعہ میں جذبہ کا ارتعاش اور خلوص کی آنچ ضرور محسوس ہوتی ہے۔لیکن یہ چند خوشگوار استثنا کہے جاسکتے ہیں؛ جیسے کہ میرؔ کا یہ مشہور زمانہ قطعہ:

کیا بود و باش پوچھو ہو پورب کے ساکنو
ہم کو غریب جان کے ہنس ہنس پکار کے

یا پھر غالب کے قطعات مثلاً:

اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل — زنہار اگر تمہیں ہوس نالے نوش ہے
پھر اس انداز سے بہار آئی — کہ ہوئے مہر و مہ تماشائی

رباعیات' بھی قطعات کی طرح نظم کے اساسی مطالبات'پورے نہ کرسکے جب کہ رباعیوں کی اردو میں کثیر تعداد ہے لیکن اس میں وہ سوز یا پھر وہ کیفیت نہیں پیدا ہو پائی جو دوسری اصناف کا طرۂ امتیاز ہے۔مشکل صنف کے ساتھ ساتھ وزن اور ردیف وقافیہ کی سخت پابندی اسے تخلیقی کرتب بازی کے قریب کردیتی ہے۔اردو شعری روایت میں ہم اسے مختصر ترین نظم تو ضرور قرار دے سکتے ہیں لیکن

نظم، جن موضوعات سے نظم کہلاتی ہے، اس کا لحاظ اس صنف میں کم ہی ملتا ہے۔

غالب یوں تو غزل کے عہد ساز شاعر ہیں، ان کی عظمت اور شہرت دونوں سطحوں پر شاید ہی اردو کا دوسرا کوئی شاعر ہمسری کر سکتا ہے۔ غزل سے قطع نظر، انہوں نے چند نظمیں بھی لکھی ہیں۔ مثلاً 'چکنی ڈلی'، 'بینی روئی'، اور 'آم' وغیرہ کے عنوان سے، جو نظم لکھی ہے اس کا ایک شعری اقتباس ملاحظہ کریں:

بارے آموں کا کچھ بیاں ہوجائے ۔۔۔ خامہ نخلِ رطب فشاں ہو جائے
نظر آتا ہے یوں مجھے یہ ثمر! ۔۔۔ کہ دوا خانۂ ازل ہے مگر
آتشِ گل پہ ہے قند کا قوام ۔۔۔ شیر کے تار کا ہے ریشہ نام
یا یہ ہوگا کہ فرطِ راحت سے ۔۔۔ باغبانوں نے باغ جنت سے
یا لگا کر خضر نے شاخِ نبات ۔۔۔ مدتوں تک دیا ہے آبِ حیات
تب ہوا ہے ثمر فشاں یہ نخل ۔۔۔ ہم کہاں ورنہ اور کہاں یہ نخل

اس دور میں امانت لکھنوی نے بھی، چند نظمیں کہی ہیں ان کی ایک نظم بعنوان 'عشق مجازی سے توبہ بھلی'۔

یہ نظم مسدس کے فارم میں ہے اور عشق کے حوالے سے تباہ کاریوں کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ خیال کی تکرار نے جا بجا نظم میں، بے لطفی پیدا کر دی ہے، لیکن بعض بند جوش و جذبات سے پُر زور بھی معلوم ہوتے ہیں:

یہ وہ گل چیں ہے کہ تاراج کرے عیش کا باغ ۔۔۔ یہ وہ گلدستہ ہے پھولوں کے عوض جس میں ہے داغ
یہ وہ نکہت ہے کہ بلبل کا پریشاں ہو دماغ ۔۔۔ یہ وہ جھونکا ہے جو زیست کا گل کردے چراغ

سرد اس بارے گلزار کا مطبخ ہو جائے
اوس شبنم پر پڑے آتش گل یخ ہو جائے

اب تک آپ، اردو نظم نگاری کے ابتدائی خد و خال سے روبرو ہو رہے تھے، جن میں بعض مقامات پر نظم کے اساسی اوصاف کی چند جھلکیاں، ضرور دیکھنے کو ملیں۔ لیکن نظم پھر بھی صنفی اعتبار سے اس معیار کو نہیں پہنچ پائی تھی، جو اسے مطلوب تھی۔ لیکن اس شعری روایت میں ایک ایسا شاعر بھی گزرا ہے جس کا نام نظیر اکبرآبادی ہے۔ ایک عرصے سے ہم اپنی تنقیدات میں یہی پڑھتے آئے ہیں کہ کسی شاعر کی انفرادیت کی تعمیر و تشکیل، دراصل اس کے انفرادی رویہ اور ادبی موقف سے متعین ہوتی ہے۔

جہاں وہ اپنے اسلاف سے جدا روش اختیار کرتا ہے اور اس کا کلام اسلاف کے چبائے ہوئے لقمے کی جگالی نہیں ہوتا لیکن المیہ یہ ہے کہ نظیر کے شعری کمالات سے ہماری ادبی روایت میں بعض مقامات پر اچھا سلوک نہیں ہوا۔ نظیر پر جس طرح عوامی شاعر ہونے کا الزام عائد کیا گیا وہاں انہیں عجمی اور عربی اثرات سے بچ بچ کر چلنے پر نشانۂ تمسخر بھی بنایا گیا جب کہ پورے طور پر یہ بات صحیح نہیں ہے۔ مشکل یہ ہے کہ ہم کسی بھی شاعر اور ادیب کے متون سے متعارف ہوئے بغیر' اس قسم کی رائے زنی کرنے کے کچھ عادی سے ہوگئے ہیں۔ ہاں' اس میں کوئی شک نہیں کہ نظیر نے پہلی بار اردو شاعری کو آریائی رنگ سے ہمکنار کیا۔ اور شاعری میں مقامیت اور ارضی حوالے سے متعارف کرایا۔ میرا ماننا ہے کہ نظیر کی شعری شخصیت کو زندگی اور فن کی وحدت کے معمول سے سمجھنے کی ضرورت ہے۔ اس موقع پر محمود ہاشمی کی رائے کا نقل کرنا' خارج از بحث نہیں کہا جا سکتا۔

> ''نظیر سے پہلا تعارف اس عہد میں ہوا جب میں اردو شاعری کے قدیم ادوار میں کسی ایسے شاعر کو تلاش کرنا چاہتا تھا جس نے روایت کو گھٹاٹوپ اور محصور عہد میں تمام آزادروی کے ساتھ اپنی شخصیت کے اظہار کا فریضہ ادا کیا ہو اور اردو کی 'ہند ایرانی روایت' تصوف کے پژمردہ، بے عمل اور سست رفتار استعارات سے آزاد............ مری اس تلاش کا ایک سبب اس تہذیب سے انحراف کی تھی' جو اردو شاعری کا مخصوص تناظر بنی رہی۔'' [۳]

نظیر کی شخصیت اور شاعری' مختلف رنگوں، پرچھائیوں اور کیفیتوں کے تصادمات کی ایک آماجگاہ ہے۔ نظیر کی نظموں کے آفاق کافی کشادہ اور وسیع ہیں۔ انہوں نے بڑی حد تک متداولہ مضامینِ شعر' لسانی ڈھانچے اور رائج سانچوں سے نہ صرف انحراف کیا' بلکہ اپنے مشاہدات اور تجربات کے اظہار کے لئے' نئے راستے اور نئی منزلیں بھی تلاش کیں۔ ان کے شعری منظر نامہ میں انسان کی سادگی، رواداری، برادرانہ اُخوت اور معصومیت کے حوالے ملتے ہیں بلکہ ان کے کلام میں ان کے عہد کی پوری معاشرت منعکس دکھائی دیتی ہے۔ نظیر ماضی کے بجائے حال میں جینے کے قائل ہیں' وہ لمحۂ امروز سے شادمانی کا آخری قطرہ تک نچوڑ لینے کے قائل ہیں۔ نظیر نے اپنے کلام میں زندگی اور اپنے گردوپیش کے بیان میں ایک نوع کی غیر رسمی طرزِ اظہار کو راہ دی ہے۔ ان کے 'شعری پرسونا' کا حوالہ دراصل ارضیت سے ہم آہنگی کا حوالہ ہے۔ ان کے اقلیمِ شعر میں انسان سے محبت، وطن پرستی' وطن

دوستی اور مقامیت کے اظہار کے متوّر نشانات جا بجا ملتے ہیں۔ نظیر کے یہاں عمیق فلسفیانہ خیالات کی تلاش بے سود ہے۔ مگر وہ اپنے عہد کے معاصر مسائل کا بھرپور ادراک رکھتے تھے۔ انہوں نے زندگی کو جس نہج پر دیکھا' اس کی ترجمانی کو اپنا جزوِ ایمان قرار دیا۔

نظیر کے زمانہ میں دلی ایک طرح تاراج ہو رہی تھی' ہر طرف طوائف الملوکی اور بدامنی پھیلی ہوتی تھی۔ نظیر اکبر آباد میں رہتے ہوئے بھی ایک باشعور اور حساس فن کار کی طرح اپنے ملک میں برپا 'انارکی' کا نظارہ کر رہے تھے۔ انہوں نے اپنی کئی نظموں میں ان حالات کی تصویر کشی کی ہے اور میر وسودا کی طرح شہر آشوب بھی لکھے۔ ان کے یہاں انفرادیت' اس لئے ہے کہ انہوں نے امراء اور رؤسا کے بارے میں لکھنے کی بجائے متوسط اور ان طبقوں کی عکاسی کی' جو دبے کچلے تھے جن پر اکثریت کی نگاہ کم جا رہی تھی ان کے دگرگوں حالات سے ہمدردی کرنے والوں کا ایک طرح سے فقدان تھا' یا پھر انہیں التفات کے قابل ہی نہیں سمجھتے تھے۔ شہر آشوب کے ایک دو بند ملاحظہ کریں:

بے روزگاری نے یہ دکھائی ہے مفلسی
کوٹھے کی چھت نہیں ہے یہ چھائی ہے مفلسی
دیوار و در کے بیچ سمائی ہے مفلسی
ہر گھر میں اس طرح سے آئی ہے مفلسی
پانی کا ٹوٹ جاوے ہے جوں ایک بار بند

مارے ہیں ہاتھ ہاتھ پہ سب یاں کے دستکار
اور جتنے پیشہ ور ہیں سو روتے ہیں زار زار
کوٹے ہیں تن لوہار تو پیٹے ہیں سنار
کچھ ایک دو کے کام کا رونا نہیں ہے یار
چھتیں پیشے والوں کے ہیں کاروبار بند

نظیر نے معاشی بکھراؤ اور اس کے نتیجے میں اخلاقیات کی زبوں حالی اور عزیز قدروں کی پامالی کے کئی مزاحیہ خاکے پیش کئے ہیں۔ ان کی دراصل اسی طرح کی کوششوں کے عقب میں ایک سوچ کارفرما رہی ہے' وہ یہ کہ غم کی تلخی کو کس طرح کم کیا جائے۔ لہٰذا غم کو گوارا بنانے کے لئے مزاح کا انہوں نے سہارا لینا ضروری سمجھا۔ غم کو خوشگوار کوائف میں منقلب کرنے کی سعی مشکور کی' اس سلسلہ میں کئی تخلیقات جیسے کہ 'پیسہ'، 'روپیہ'، 'زر'، 'روٹیاں' اور 'چپاتی' ان کی معروف نظمیں ہیں۔ یہ نظمیں زمانہ کے حالات کی آئینہ داری بھی کرتی ہیں اور ان مسائل پر گہرا طنز بھی:

دنیا میں کون ہے جو نہیں مبتلائے زر
جتنے ہیں سب کے دل میں بھری ہے ہوائے زر
آنکھوں میں دل میں جان میں سینے میں جائے زر
ہم کو بھی کچھ تلاش نہیں اب سوائے زر

جو ہے سو رہا ہے سدا مبتلائے زر
ہر اک یہی پکارے دن رات ہائے زر

نظیر کی ایک نظم بعنوان 'برسات کی بہاریں' جو ایک بیانیہ نظم ہے۔ یہ نظم قوت مشاہدہ، زندگی اور معاشرت سے اٹوٹ وابستگی کی ایک نادر مظہر ہے۔ نظم کے عقبی دیار میں اس عہد کی تہذیبی اور ثقافتی سرگرمیوں کی ایک دنیا آباد ہے۔ نظیر آواز سے صورت کی تخلیق اور ترنم سے کیفیت کی صورت گری کرتے ہیں۔ یہ نظم پیکر تراشی کی بھی ایک عمدہ مثال ہے:

ہیں اس ہوا میں کیا کیا برسات کی بہاریں سبزوں کی لہلہاہٹ، باغات کی بہاریں
بوندوں کی جھلملاہٹ' قطرات کی بہاریں ہر بات کے تماشے ہر گھات کی بہاریں
کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں

نظم کے اندرون میں کہیں وصال کی شادمانی کا ذکر ہے' کبھی عشاق کی جدائی کے نتیجہ میں اضطراب کی سی کیفیت کی ترجمانی ملتی ہے' تو کہیں امراء اور رؤسا اپنے محلات کے جھروکے سے برسات کی بوندوں سے لطف اُٹھاتے نظر آئیں گے اور غریب اپنے مخدوش چھپروں میں زندگی گزارتے دکھائی دیں گے:

جو وصل میں ہیں ان کے جوڑے لہک رہے ہیں پھولوں میں جھولتی ہیں گہنے جھمک رہے ہیں
جو دکھ میں ہیں سو ان کے سینے پھڑک رہے ہیں آہیں نکل رہی ہیں آنسو ٹپک رہے ہیں
کیا کیا مچی ہیں یاروں برسات کی بہاریں

کتنوں نے اپنے سے اب ہے یہ گت بنائی میلے کچیلے کپڑے آنکھیں بھی ڈبڈبائی
نے گھر میں جھولا ڈالا نے اوڑھنی رنگائی پھوٹا پڑا ہے جھولا تو ٹوٹی پڑی کڑھائی
کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں

اس طرح کی نظموں کے حوالہ سے انہوں نے بالواسطہ یا بلا واسطہ طور پر ترقی پسندوں کے لئے ایک سیاق تو ضرور فراہم کردیا یہ اور بات ہے کہ ان کی شاعری میں جو عوام ہے وہ انقلابی شعور و ادراک سے ہم رشتہ تو دکھائی نہیں دیتے' لیکن طبقاتی شعور کی دھوپ چھاؤں' گھٹتی بڑھتی ضرور دکھائی دیتی ہیں۔

نظیر کی ایک اور نظم جس کا عنوان ہے 'بنجارہ نامہ' جسے ہم نظیر کا جشنِ نوروز قرار دے سکتے

ہیں۔ یہ دراصل ایک تمثیل ہے۔ اس کے معنیاتی نظام کی سرحدیں بہت وسیع اور بیکراں ہیں۔ نظم کی بحر بہت مترنم اور حسرت و یاس کے مضامین کے لئے بہت موزوں ہے۔ اس کی روانی، سلاست، برجستگی سے' یک گونہ سکونِ قلب حاصل ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں ان خوبیوں کے بنجارے کی خانہ بدوش زندگی سے انسان کی 'نقش برآب' ہستی کی تمثیل پیدا کی ہے۔ لفظوں کے در و بست سے نہ صرف فنکارانہ ذکاوت اور ہنرمندی مترشح ہے' بلکہ لفظوں کے تخلیقی استعمال سے ایک غیر معمولی فضا بھی قائم ہوتی ہے۔

نظیر کا ایک کارنامہ یہ بھی ہے کہ' انہوں نے روایت سے انحراف کرتے ہوئے' نظم کو اپنے لئے وسیلۂ اظہار بنایا۔ انہوں نے زندگی کے مختلف مظاہر کو زندگی کے حوالہ سے ہی جاننے اور سمجھنے کی کوشش کی' اس لئے ان کی شاعری میں زندگی اپنے تمام زاویوں اور جہتوں کے ساتھ واشگاف ہے۔ وہ عوامی زندگی کے جملہ پہلوؤں سے آگاہ تھے۔ ان کے ہاں عوام کا دکھ، درد، خوشی اور غم اپنے تمام ممکنہ ابعاد کے ساتھ جلوہ گر ہیں اور انہوں نے ان احساسات اور دانشِ عصر کو اپنی نظموں میں بڑے سلیقہ سے پیش کرنے کی مستحسن سعی کی ہے۔ نظیر کے یہاں کسی فلسفیانہ خیال کی تلاش مناسب نہیں' ان کی شاعری بدلتے رنگوں کی شاعری ہے ان کے ہاں وحدتِ فکر اور فلسفہ کے شواہد کی تلاش ایک لایعنی عمل ہے۔ وہ ایک اچھے فنکار کی طرح مختلف لمحوں میں پیش آنے والے متنوع داخلی تجربات کو فن کی آمیزش سے ہمارے سامنے پیش کرنے کیلئے کوشاں رہے۔ احتشام حسین نے ان کی نظم میں تحقیقی تضاد کا حکم لگایا ہے۔ نظیر کی شعریات کی تفہیم میں بڑے بڑوں سے چوک ہوئی ہے۔ اس کی بنیادی وجہ تحفظات کے حصار میں رہ کر جب ہم کسی بھی فن پارے کا تجزیہ کریں گے تو اس طرح کی غلط فہمیوں کا سرزد ہونا' عین ممکن ہے۔ احتشام حسین کے نقشِ قدم پر اختر اورینوی کو بھی دیکھا کہ ان کے چھوڑے ہوئے نقوش کی قیادت میں دوڑے جا رہے ہیں۔ ملاحظہ فرمائیں:

> "زمانے نے سب سے گہرا اثر نظیر پر یہ چھوڑا کہ اس کی شاعری میں تضاد پیدا ہوگیا۔ کیونکہ جس سماج کی وہ پیداوار تھا، اس سماج میں ہی تضاد پایا جاتا تھا۔" [۲]

مذکورہ اقتباس میں' ایک میکانکی طرز کو راہ دی گئی ہے۔ فن اور فن کار کی روح کو سمجھنے کے لئے ایک نوع کے میکانکی طریقہ کو اختیار کیا گیا ہے۔ انہوں نے ہمیشہ سماجی زندگی کے متنوع پہلوؤں کی نبض شناسی کی ہے۔ ہم یہاں تک کہہ سکتے ہیں کہ' ان کی نظمیں ہندوستانی کلچر کے کامیاب شناس

نامے ہیں۔ زندگی کا جو پہلوان کے سامنے آیا' انہوں نے اپنے تاثرات پیش کر دیئے۔ اگر ہم اس طرح کی کارگزاریوں کو تضاد سے تعبیر کریں گے تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہم نے زندگی کے مشاہدہ کو بہت ہی محدود کر دیا ہے۔ تھوڑی دیر کے لئے اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ ان کے یہاں تضاد ہے تو ہمیں یہ تضاد' آہنگ میں بدلتا دکھائی دیتا ہے۔ نظیر کے یہاں اس طرح کی کیفیت اس لئے نمود پذیر ہوئی کہ انہیں زندگی سے گہری محبت ہے لگاؤ ہے' اور اٹوٹ وابستگی ہے۔ ان کی شاعری میں کسی مخصوص رنگ کی تلاش مناسب نہیں۔

نظیر کی زبان اپنے وقت کی مروجہ زبان سے مختلف تھی۔ انہوں نے علمی زبان کے بجائے' عوامی زبان کو اپنی شاعری کیلئے ترجیح دی' انہیں اپنے تجربہ اور مشاہدہ کو پیش کرنے میں' ان اسالیب میں' آسانی میسر آتی تھی اور ان کے پیش نظر ترسیل اور ابلاغ کے مسائل بھی رہے ہیں۔ لیکن زمانے کو کیا کہا جائے کہ ان کی زبان کو مبتذل کہا اور عامیانہ طرز سے تعبیر کیا۔ دوسری بات یہ کہ پہلی دفعہ نظیر نے کھل کر ہندی الفاظ کی آمیزش کی اور عجمی رنگ کے علاوہ آریائی رنگ کو اپنی شاعری میں جگہ دی۔ یہ باتیں سکہ بند لسانی تصورات کے منافی تھیں' لہٰذا ان کی شاعری کو یار دوستوں نے وہ جگہ نہیں دی' جس کے وہ مستحق تھے۔ نظیر کا کمال ہے کہ انہوں نے آرائشی زبان کے بجائے' روزمرہ کی زبان اور عام بول چال کی زبان کو اپنے لئے وسیلۂ اظہار بنایا۔ وہ دیومالا سے بھی واقف تھے اور ان کے استعمال سے شاعری کو ایک نوع کی مقامیت سے ہمکنار کیا۔ اس سلسلے کی ایک عمدہ مثال 'مہادیوی کا بیاہ' ہے۔ چند شعر ملاحظہ کریں۔ ان اشعار میں بارات کا منظر بڑی خوبصورتی سے کھینچا گیا ہے:

جب رات ہوئی بت شیو شنکر خوش وقتی سے اَسوار ہوئے
سب آگے پیچھے دولہا کے دلشاد براتی ساتھ چلے
فانوس رنگیں جھلمیاں اور جھاڑ بڑی گلکاری کے
ہر آن جڑاؤ چنور ڈھلیں اور مسیں کے اوپر چھتر بھرے
وہ پریاں ناچیں تختوں پر پوشاکیں گہنے جھمک رہے
نقارے نوبت طبل نشاں الغوزے بجتے اور ڈفلے

مختصر' یہ کہ نظیر نے اپنے دور میں شعوری یا لاشعوری طور پر نظم میں' موضوعی وحدت کا خیال رکھا اور خیال کی تعمیر اور ارتقاء پر بھی نظر رکھی۔ اگر یہ بات کہی جائے تو غلط نہ ہوگا کہ 'نظیر نے میراجی کے

لئے نہ صرف خام مواد فراہم کئے' بلکہ آریائی رنگ کو میراجی کے لئے ایک ثقافتی ورثہ کے طور پر بھی چھوڑا۔ میراجی نے تہذیبی، معاشرتی، دیومالائی، ارضی، لسانی، گویا کہ ہر سطح پر نظیر کی اتباع کی کامیاب سعی کی۔ اس لئے میں نے نظیر پر تھوڑی تفصیل سے گفتگو کرنا ضروری سمجھا کیونکہ میرا بنیادی موضوع میراجی کی شعریات کی تشکیل اور تعمیر سے واقف ہونا اور یہ وہ عناصر ترکیبی ہیں جن سے میراجی کے اسلوبیاتی نظام کی تشکیل میں کافی مدد ملی ہے۔

پیش منظر:

جدید اردو نظم کی پیدائش اور اس کی ترقی کے مختلف محرکات وعوامل میں ایک اہم محرکِ اعلیٰ ۱۸۵۷ء کی پہلی جنگ آزادی کو قرار دے سکتے ہیں۔ کیونکہ اس سانحۂ دلدوز نے ہندوستانی معاشرت میں ایک انقلاب برپا کر دیا۔ ہم انگریزوں سے جس قدر بھی بیزار ہوں لیکن اس حقیقت سے چشم پوشی ہرگز نہیں کر سکتے اور نہ اس کی ہم تاب لا سکتے ہیں کہ اس سانحۂ عظیم نے ہماری زندگی میں ہر سطح پر انقلاب برپا کر دیا بلکہ ہندوستان کو عہدِ وسطیٰ کی تاریکیوں سے نکال کر ایک نئی طرح کی بیداری اور نئی روشنی کے نئے اقلیمِ فکر وفن میں داخل کر دیا۔ احتشام حسین اپنے مقالہ 'اردو ادب اور انقلاب' میں رقم طراز ہیں:

> ''۱۸۵۷ء کا انقلاب ایک خاموش۔ کسی حد تک غیر منظم اور غیر مبہم قومی احساس کا وہ نقطۂ آخر تھا جس کے بعد سے ہندوستانی ذہن نے ایک نیا سفر شروع کیا گو کہ اس میں قدیم افکار وخیال اور چھوڑی ہوئی منزلوں کی گرد بھی شامل رہی۔ لیکن آگے کی منزلوں میں قدم اٹھاتے وقت ایک نئے شعور کی ضرورت کام آئی اس لئے غدر کے بجائے انقلاب کہنا ہی موزوں ہوگا۔''[۵]

۱۸۵۷ء کے انقلاب کے سلسلہ میں ہمارے یہاں دو اہم آرا' سامنے آتی ہیں جو کسی حد تک دو انتہاؤں پر سفر کرتی نظر آتی ہیں۔ ایک طبقہ کسی حد تک حقیقت پسندانہ رائے رکھتا ہے جس کی نگاہ میں یہ سانحہ کوئی قوم پرستانہ بغاوت نہ تھی اور نہ انگریزوں کے خلاف کوئی منضبط اور منظم جدوجہد قرار دے سکتے ہیں۔

ایک بڑا طبقہ انگریزوں کے رویوں اور اقتدار پر جابرانہ قبضہ کرنے کے طریقہ سے بیزار تھا' جب انگریزوں نے بنگال پر اپنا قبضہ جمایا تو انہیں اس بات کا شدید احساس ہوا کہ یہاں تعلیمی

سرگرمیاں تو ہیں لیکن یہ صرف کلاسیکی زبان وادب کے مطالعہ تک محدود ہیں۔ لہٰذا مثنویوں کی مدد سے انگریزی تعلیم اور سائنس سے روبرو کرانے کے لئے ۱۸۱۴ء میں حکومت برطانیہ نے' اہل ہند کی تعلیم کے لئے ایک لاکھ منظور کیا۔

۱۸۸۰ء میں کلکتہ میں ایک کالج کھولا گیا' جہاں انگریزی علوم اور ادبیات کی تعلیم کا بھی نظام قائم کیا گیا۔ بعدازاں ہندوستان کے بڑے شہروں مثلاً مدراس، بمبئی، اور کلکتہ میں ۱۸۶۱ء میں جدید طرز کی یونیورسٹیاں قائم کی جانے لگیں اور اس طرح دوسرے شہروں میں بھی' ادب اور سائنس کی تعلیم کے فروغ کے لئے اقدامات کئے جانے لگے۔

اساسی مقصد انگریزی تعلیم اور نئے علوم وفنون سے ہندوستانیوں کو متعارف کرانا تھا تاکہ انہیں حکومت کرنے میں آسانی ہوسکے اور یہاں کے عوام نئے علوم وفنون سے بھی بہرہ مند ہوجائیں۔ انگریزوں نے نئے تعلیمی نظام کو عقلی بنیادوں پر استوار کیا۔ ۱۸۸۲ء میں سرولیم ہنٹر کی سرکردگی میں' ایک کمیشن قائم کیا گیا جس کے دائرۂ کار میں ہندوستان میں انگریزی تعلیم کی سرگرمیوں کا جائزہ لینا بھی شامل تھا، ساتھ ساتھ اسے پرائمری درجوں تک فروغ دینا تھا دوسرا اقدام رائج توہم پرستی اور فرسودہ تعلیمی نظام کی اصلاح کرنا بھی مقصود تھا' لیکن یہ کام اتنا آسان بھی نہیں تھا کیونکہ ہندوستانی جاگیردارانہ نظام کے زوال کے نتیجہ میں ظاہرداری، اخلاقی اور سماجی تصورات کے جو بت کدے آباد تھے اسے منہدم کرنا' کوئی آسان کام بھی نہ تھا، کیونکہ ہر قوم کو اس کے تصورات' وہ چاہے جتنے بھی اندر سے کھوکھلے ہوں' انہیں عزیز ہوتے ہیں اس میں زندگی کے آثار باقی نہ ہوں لیکن اس سے چمٹے رہنا' ان کی ایک نفسیاتی مجبوری بھی ہے۔ لہٰذا ایک نوع کی کشمکش اور تصادم کی صورتحال پیدا ہونے لگی لیکن ایک بڑا طبقہ انگریزی تعلیم کی آزادروی سے متاثر بھی تھا برادران وطن کا ایک بڑا طبقہ اس طرح کے اقدام سے بہت خوش تھا اور اس نے آگے بڑھ کر اس تبدیلی اور انقلاب کا خیر مقدم کیا۔ یہ لوگ اپنی تہذیب اور معاشرت سے ان برائیوں کی نہ صرف تکذیب چاہتے تھے بلکہ استیصال بھی۔ لہٰذا اس سلسلہ میں راجہ رام موہن رائے کی اہمیت بہت بڑھ جاتی ہے۔ انہوں نے ان تمام تبدیلیوں کا نہ صرف استعمال کیا بلکہ اس کی افادیت اور معنویت پر بھرپور روشنی بھی ڈالی۔ انہوں نے کئی سماجی برائیوں اور اوہام پرستی سے سماج کو پاک کرنے کی بھی ٹھان لی۔ مغربی تعلیم نے عقلیت پسندی' اعتدال، میانہ روی اور حقیقت پسندی کے نئے اسباق بھی پڑھائے۔ ۱۸۲۸ء میں مذہبی اصلاح کے پیش نظر' برہموسماج کی

استھاپنا کی گئی۔انہوں نے آئینی سطح پر انگریزوں سے قومی مطالبات کی مہم کا آغاز بھی کر دیا اور اس طرح آگے چل کر قومی تحریکوں کے لئے رائے عامہ کو ہموار کرنی شروع کردی۔اس تحریک کے بعد دوسری تحریک بھی زور پکڑنے لگی۔آریہ سماج کی بنیاد سوامی دیا شنکر سرسوتی نے ڈالی انہوں نے ویدک دھرم کا پرچار تیز کر دیا۔انیسویں صدی کی ایک اہم اصلاحی تحریک 'رام کشن مشن' کی بھی،ان تحریکوں کی مدد سے بنیاد پڑی۔۱۸۷۵ء میں نیویارک میں 'تھیوفیکل سوسائٹی' کا قیام عمل میں آیا تو اس کی ایک شاخ ہندوستان میں بھی قائم کی گئی۔اس کا مقصد مذہبی رواداری، حق گوئی اور خدا پرستی کو فروغ دینا تھا۔دوسری جانب مسلمان' انگریزوں کے سخت مخالف تھے۔سب سے پہلے شاہ ولی اللہ نے بغاوت کا پرچم بلند کیا' اس کے بعد اس پرچم کے تلے سید احمد بریلوی، مولانا عبدالحیؒ اور شاہ اسماعیل شہید بھی جمع ہو گئے۔ہندوؤں نے اپنی دور اندیشی کے زیر اثر' نئے تقاضوں کو نہ صرف سمجھنا شروع کیا' بلکہ ان تبدیلیوں سے اکتساب فیض بھی کرنے لگے۔

اس طرح اکثریتی طبقہ انگریزوں کی نگاہ میں معتزز قرار پایا اور مسلمانوں کی وفاداریاں مشتبہ قرار پائیں۔دراصل مسلمانوں میں اپنی زبان، تہذیب اور مذہب کے حوالے سے ایک نوع کی نرگیسیت پیدا ہو چلی تھی جس کا برملا اظہار ان لوگوں نے کرنا شروع کر دیا کیونکہ مغربی تعلیم کے استیلا' کی زد میں مسلمانوں کی تہذیب اور معاشرت آگئی تھی اور مسلمان کسی طور پر ان کے آگے سر خم کرنا نہیں چاہتے تھے۔انگریزوں میں یہ تاثر عام ہونے لگا کہ مسلمان شورش پسند ہیں اور یہ آسانی سے وقت کا ساتھ نہیں دے سکتے۔کہنہ روایات سے گلو خلاصی' کسی قیمت پر نہیں چاہتے تھے۔ان کا ماننا تھا کہ ان کی تہذیب اور ثقافتی معاملات کے آگے انگریزوں کی لائی ہوئی علمی برکتیں ہیچ اور کمتر ہیں۔

اس مہیب صورتحال اور منظر نامہ سے متصادم ہونے کی صورت میں یہ ضرور خیال کیا گیا کہ مسلمان نہ صرف اپنی تہذیبی اور ثقافتی شناخت کو قائم رکھیں بلکہ اسے بحال رکھنے کے لئے جو جتن کرنا ہے وہ کریں لیکن خود کو نئی روشنی سے سرشار بھی کریں اور ایک نوع کا مفاہمانہ روش اختیار کریں۔لہٰذا اس جانب بھی کوششیں تیز کر دی گئیں اور ایک درمیانی راستہ اختیار کرنے کی منصوبہ بند کوشش کی گئی وہ یہ کہ مسلمان ایک طرف ماضی کی از سر نو دریافت پر آمادہ ہوں اور اس کو تحفظ فراہم کرنے کے سو سو جتن کریں اور اپنے اندر خود اعتمادی بحال کرنے کی طرف بھی توجہ دیں اور نئی حکومت کی لائی ہوئی فنی، سائنسی اور نئے علوم سے اکتساب فیض کے لئے بھی راہیں ہموار کریں۔اس سے یہ ہوگا کہ ایک

شاندار مستقبل کی تعمیر کے لئے قوام بھی میسر آجائیں گے' اس طرح کی کاوشوں کو تہذیبی نشاۃ الثانیہ کا نام دیا گیا۔

اس تحریک کے میر کارواں' سرسید تھے۔ انہوں نے مسلمانوں کے سلسلے میں جو انگریزوں میں غلط فہمیاں راہ پا گئی تھیں' ان کے ازالے کی کوشش کرنے لگے دوسری طرف مسلمانوں کو نئے علوم کی افادیت اور اس کے مثبت نتائج سے واقف بھی کرانا تھا تا کہ وہ مایوسی اور بیجا زگیسیت کے قعر مذلت سے باہر آسکیں اور ایک تازہ رمق اور نئے حوصلوں کے ساتھ زندگی میں آگے بڑھ سکیں۔ مسلمانوں کو یہ بھی تلقین کرنا اور انہیں اعتماد میں لے کر یہ یقین دہانی بھی کرانی تھی کہ انگریزوں سے دوری کے بجائے قریب ہوا جائے اور ان کی علمی اور تہذیبی کارگزاریوں سے محتاط استفادہ کی کوئی صورت نکالی جائے۔ سرسید کو یقین تھا کہ انگریزی تعلیم کی برکتوں سے مسلمان نہ صرف مستفیض ہو سکتے ہیں بلکہ ان کے اندر دقیانوسی خیالات کی دلدل سے نکلنے میں نئی تعلیم کافی مددگار ثابت ہو سکتی ہے۔ اکثریتی طبقہ میں ایک بڑی تعداد ان راہوں پر چل پڑی تھی اور وہ فائدے میں تھی۔ اس کی ذریں مثال جیسا کہ میں نے اوپر کے سطور میں یہ بات کہی کہ راجہ رام موہن رائے نے آگے بڑھ کر ان تبدیلیوں پر نہ صرف لبیک کہا بلکہ اپنی قوم کو اس سے مستفیض بھی کیا۔ انہوں نے وقت کی نزاکت کے پیش نظر اس سلسلے میں اپنی بامعنی کوششوں کو ایک نئی سمت میں موڑنے کی بھی سعی کی۔ سرسید نے راجہ رام موہن رائے کے دکھائے ہوئے راستے پر ہی چلنا سود مند سمجھا' سرسید کی یہ انفرادی کوشش رفتہ رفتہ اجتماعیت میں بدلنے لگی اور ان کے آس پاس دانشوروں کا ایک حلقہ بنتا چلا گیا۔ جن کے علمی اور فکری تعاون سے معاشرے کے تمام شعبوں میں اصلاح کی کوششیں تیز تر ہوتی چلی گئیں۔ اس طرح مسلمانوں کی بھی قومی تاریخ میں ایک نئے وژن، نئے ذہن اور ایک نئے انداز فکر کی بنیاد پڑنی شروع ہو گئی۔ ایک جانب انہوں نے تہذیب الاخلاق کے ذریعہ مذہبی امور اور اخلاقیات کے غلط تصور کو ایک طرف زائل کرنے کی سعی کی تو دوسری طرف 'خطبات احمدیہ' اور 'تفسیر قرآن' کے توسط سے مذہبی معاملات میں نئی روشنی داخل کرنے کی بھی کوشش تیز کر دی۔ سرسید نے طالب علموں کو نہ صرف تہذیب کو ایک نئے تناظر میں دیکھنے کی تلقین کی بلکہ اس کیلئے نئے تناظرات بھی قائم کئے' تا کہ تہذیب کو ایک وسیع تر معنی میں سمجھا اور سمجھایا جا سکے کیونکہ ہماری تہذیب ظاہری چمک دمک اور تکلفات کی اسیر تھی' مذہب کو ایک دانشورانہ جہت فراہم کرنے کی طرف بھی مائل دکھائی دیئے۔ اس طرح انہوں نے عقلیت پرستی

کی بنیاد ڈالی۔ جس کی رو سے فطرت کے تمام مظاہر علت اور معلول کے قانون اور ضابطہ کے پابند تھے۔ لیکن سرسید کے اس منفرد شعور سے مذہب کے ثابت قدروں کو بعض پہلوؤں سے صدمہ بھی پہنچ رہا تھا اور ان پر مختلف سمتوں سے حملے بھی شروع ہو گئے اور ان پر نیچری ہونے کا الزام بھی عائد کر دیا گیا۔ لیکن سرسید اس طرح کے حملوں سے گھبرائے نہیں اور اپنے قائم کردہ خطوط پر سفر کرتے رہے۔ سرسید کے اس انقلابی اقدم کے زیر اثر حالیؔ اور آزادؔ نے نیچرل شاعری کی داغ بیل ڈالی اور اس طرح اردو میں جدید نظم نگاری کی اساس رکھ دی گئی۔ ان کے مطابق اردو شاعری چند پامال اور پیش پا افتادہ موضوعات کا شکار تھی، اور تصنع اور سستی جذباتیت کا اردو شاعری ایک دفتر پریشاں بن گئی تھی۔ خصوصی طور پر نظم کے حوالہ سے انہوں نے ایک جگہ فرمایا کہ

> ”ہماری زبان کا علم و ادب میں بہت بڑا نقصان یہ تھا کہ نظم پوری نہ تھی۔ شاعروں نے اپنی ہمت عاشقانہ غزلوں اور واسوختوں اور مدحیہ قصیدوں، ہجو یا قطعوں اور قصہ کہانیوں کے لئے کئی مثنویوں میں صرف کی تھی۔ دوسری قسم کے مضامین جو در حقیقت وہی اصلی مضامین ہیں اور نیچر سے علاقہ رکھتے ہیں۔ نظم کے اوزان وہی معمولی ردیف و قافیہ کی پابندی گویا ذاتِ شعر میں داخل تھی اور بے قافیہ شعر گوئی کا رواج بھی نہ تھا اور اب بھی شروع نہیں ہوا۔ ان باتوں کے نہ ہونے سے حقیقت میں ہماری نظم نہ صرف ناقص ہی رہ گئی بلکہ غیر مفید بھی تھی۔ اردو کے علم و ادب کی تاریخ میں ۱۸۷۴ء کا وہ دور بھی لاہور میں نیچرل شاعری کا مشاعرہ قائم ہوا، یادگار رہے گا۔“ ۶

اس طرح کی باتیں پہلی بار کہی گئی اور یہ بالکل نئی آواز تھی جس سے نہ صرف سرسید کے ادبی مطالعات کا پتہ چلتا ہے بلکہ ان کی آگہی، ان کی بصیرت اور ان کے نئے ادبی شعور کے مختلف رنگوں کو بھی دیکھا جا سکتا ہے۔

مذکورہ خیالات کا ایک وسیع سیاق ہے جس سے ڈسکورس قائم کئے بغیر، جدید اردو نظم کی پیدائش اور اس کے ارتقائی منازل کو نہیں سمجھا جا سکتا۔ لہٰذا اس اجمال کی تفصیل ضروری ہے تا کہ جدید نظم کی آفرینش کے متعلق جواز اور اس کے قیام کے سلسلہ میں صحیح نتائج سے استنباط کیا جا سکے۔ ہندوستان میں 'تحریکِ حیات نو' کو تہذیبی سطح پر 'تہذیبی نشاۃ الثانیہ' بھی کہا جاتا ہے۔ کسی ملک میں یہ یوں اچانک

وجود میں نہیں آتا۔ اس طرح کی ایک روشن مثال پورے یورپ کی نشاۃ الثانیہ ہے اور یہ تحریک بہت حد تک یورپ کی تحریک کی ایک توع کی توسیع ہے۔ انگریزی تعلیم جب ہمارے ملک میں اپنے بال پر پھیلانے لگی تو اس کے نتیجہ میں ہمارے یہاں بھی خیالات میں کشادگی، پھیلاؤ اور ہمہ گیریت کے نئے منطقے روشن ہونے لگے اور سائنس اور نئے علوم کی وجہ سے ہم فطرت سے قریب ہوتے چلے گئے اور ان کے مضمرات ہم پر صحت مند اثرات مرتسم کرنے لگے۔ ایک خوش آئندہ بات یہ بھی ہوئی کہ ہمارے اندازِ نظر اور فکر و شعور میں نئی بصیرتیں شامل ہونے لگیں لیکن اس کے علی الرغم چند مشکلات بھی دامن پکڑنے لگیں کیونکہ وہ شعراٗ و ادباء' جو نئی روشنیوں سے معمور تھے اور جن میں وقت کے ساتھ بدلنے کا ملکہ بھی تھا اور نئی شعری تشکیلات اور نئی بصیرتوں کا فہم بھی تھا' انہیں مروجہ اظہاری سانچوں میں رودک سی محسوس ہونے لگی۔ اس کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ انہیں نئے اور بالکل منفرد تصوراتِ شعر کا سامنا تھا اور اس کے علی الرغم روایتی ہیئتوں سے متصادم ہونا بھی تھا کیونکہ یہ حضرات زبان میں ہیئت کی سطح پر' نئے تجربوں کی طرف مائل تھے۔ غزل' وہ صنف سخن تھی جس میں زیادہ تر روایتی خیالات پیش کئے جاتے تھے۔ اس لئے حالی اور آزا کو شعری تجربوں کی کامیاب اظہار کے لئے ایک صنف کی تلاش کرنی پڑی جو اپنے اندر لچک اور پھیلاؤ رکھتی ہے۔ یہ کام انہوں نے پہلے پہل' مثنوی سے کیا' جو نئی نظم کی ایک ہیئت بن گئی۔

انگریزی تعلیم کے ساتھ ساتھ نئی نسل' انگریزی نظموں کے تجربوں اور اس کے اسالیب سے واقف ہونے لگے۔ ان میں اس بات کا احساس جڑ پکڑنے لگا کہ ان کی نظموں کے موضوعات بھی بالکل الگ ہیں۔ جب نئی نسل کے بیدار اذہان اس طرح کی تخلیقات سے دوچار ہوئے تو انہیں اردو شاعری کی کم مائیگی اور اس کی پیش پا افتادگی کا قوی احساس ہونے لگا۔ سب سے زیادہ احساس غزل کی تنگ دامانی اور اس کی فرسودگی کا ہوا۔

> "بعض لوگوں کو یہ لگا کہ کیوں نہ ان لوگوں کو مغرب کی نظموں سے روشناس کرایا جائے لہٰذا کچھ لوگوں نے انگریزی کی نظموں کے ترجمے شروع کئے یہ ترجمہ ابتداء میں بہترین نمونے کے طور پر آنے والے ترجمہ کی روایت کے لئے ایک محرک کا کام کیا۔ تحقیق سے پتہ چلا ہے کہ انگریزی کے قدیم ترین ہندوستانی ترجمہ رومن رسم خط میں ہالینڈ کے ایک باشندہ 'جانی جوشا' نے اپنی کتاب 'لنگوا ہندوستانیکا' میں

درج کیا ہے۔ یہ کتاب محققوں کے مطابق ۱۷۴۳ء میں شائع کی گئی تھی۔ اس میں مطبوعہ ترجمے انجیل مقدس اور حضرت عیسیٰ کی چند دعاؤں کے ہیں' جس کے بارے میں' گریرسن' نے کہا کہ کسی ہندوستانی زبان میں یورپین زبان کا یہ پہلا ترجمہ تھا۔ اس کے بعد ترجمے کے دوسرے نمونے گل کرسٹ نے ۱۷۹۶ء میں نثر میں ہی پیش کئے جوان کی تصنیف ('A gramer of the Hindustani Language') میں شامل ہے۔ ے

جدید اردو نظم نگاری کے اولین سپہ سالاروں میں آزاد اور حالی کا نام کافی نمایاں ہے۔ ایک حلقہ کا خیال ہے کہ 'نئے دور کی نظم نگاری' دراصل ایک ردعمل کے طور پر وجود میں آئی۔ یہ ردّعمل لکھنؤ کی شاعری کے تکلفات سے پرُعیش کوش، ظاہر پرستی، سطحیت اور ابتذال کے مختلف رنگوں کا ایسا آمیزہ تھی' جو صرف روایتی' بے مزۃ' اور بے جان شاعری کی نمائندگی کرتی تھی۔ جہاں صرف خارجیت تھی اور اس کا دور دورہ تھا۔ داخلیت یا اس کے ارتعاشات کی کوئی رمق نہیں پائی جاتی تھی۔

پایانِ کار اس طرز کی شاعری کے خلاف جو ردعمل ہونا تھا' سو ہوا اور اس کے نتیجہ میں ایک ایسی صنف کی آرائشگی پر زور دیا جانے لگا جو تازگی، ندرت، جدت اور صداقت کے اوصاف سے مزین تھی اور یہ صنف جدید نظم کے نام سے موسوم ہوئی۔ ابتداء میں صرف موضوعات میں جدت اور تازگی کا خیال رکھا گیا لیکن بعد ازاں اس میں ہیئت کے مختلف تجربے ہونے لگے کیونکہ ہیئت میں مختلف تجربوں کے علی الرغم موضوعاتی تنوع کا بھی بھرپور خیال رکھا جانے لگا۔ اس طرح نظم اردو میں ایک آزاد اور خود مکتفی صنف کے طور پر اپنی معنویت قائم کرنے لگی۔ اس حقیقت سے انکار تو نہیں کیا جا سکتا کہ مغربی تعلیم اور تہذیب و تمدن کے اثر سے نہ صرف ہمارے موضوعات کے دامن کو وسیع کیا بلکہ اس صنف میں پایانِ کار مختلف ہیئتوں میں تجربے بھی ہونے شروع ہو گئے اور موضوعات کی بوقلمونی کا پاس و لحاظ رکھا جانے لگا۔ آزاد اور حالی نے انگریزی علوم و فنون کا نہ صرف استقبال کیا بلکہ اس کے نتیجہ میں جو پورا منظر نامہ بدل رہا تھا' اس کی بہت عمدہ تصویر کشی کرتے ہوئے رقمطراز ہیں:

"ملک ہمارا عنقریب آفرینشِ جدید کے وجود میں قالب تبدیل کیا چاہتا ہے۔ نئے نئے علوم ہیں، نئے نئے فنون ہیں، سب کے حال نئے ہیں۔ دل کے خیال نئے ہیں عمارتیں نئے نئے نقشے کھینچ رہی ہیں۔ رستے نئے خاک ڈال رہے ہیں۔ اس

طلسمات کو دیکھ کر عقل حیران ہے مگر اسی عالم حیرت میں ایک شاہراہ پر نظر جاتی ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ تہذیب کی سواری شاہانہ چلی جاتی ہے۔" ۸

مذکورہ بیان سے تو یہ اندازہ بہ آسانی لگایا جا سکتا ہے' کہ انہیں حالات کی تبدیلی اور نئے علوم و فنون کے مثبت تغیرات اور اس کے اثرات کا گہرا شعور تھا۔ اسی شعور نے نئی نظم کے تصور کو قائم کرنے میں غیر معمولی کردار ادا کیا۔ آزاد نے اس تصور کو عام کرنے اور اس کی تشکیلات کے پیش نظر کرنل ہیرالڈ کی سرپرستی میں ۱۸۶۷ء میں نہ صرف انجمن کے پہلے جلسے کا انعقاد کیا بلکہ انہوں نے بعنوان 'نظم اور کلام موزوں کے باب میں' کے موضوع پر ایک لیکچر دیا۔ اس پہلو سے انہوں نے اردو کی عام صورتحال پر نہ صرف عدم اطمینان کا اظہار کیا بلکہ شعر کی ماہیئت، اسلوب اور مقاصد پر روشنی ڈالتے ہوئے' نظم نگاری کے میدان میں ایک نئے طرزِ شاعری اور نئے فکری تصورات کی نوید بھی دی۔ اس طرزِ شاعری کے قیام عمل کے لئے بڑے جوش وخروش، اخلاص اور مفکرانہ انہماک کے ساتھ کمر بستہ ہو گئے۔ آزاد کو اردو شاعری کے پرانے استعاروں سے ایک نوع کی کد تھی۔ کیونکہ اب ان نظموں میں تازگی اور رمق باقی نہیں رہ گئی تھی۔ معاصر موضوعات سے یہ استعارے، محاورے اور لفظوں کے دروبست' قطعی ہم آہنگ نہیں تھے۔ یعنی آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ آزاد کو اپنی روایتی شاعری سے ایک نوع کی چڑھ ہو گئی تھی وہ بہت جلد اردو کی شعریات میں کوئی انقلاب چاہتے تھے اس لئے نئے الفاظ اور نئے صنائع بدائع کی تلاش پر نکل پڑے' ایک جگہ فرماتے ہیں:

"فصاحت اسے نہیں کہتے کہ مبالغہ اور بلند پروازی کے بازوؤں سے اُڑے، قافیوں کے پروں سے فرفر کرتے گئے۔ لفاظی اور شوکت الفاظ کے زور سے آسمان پر چڑھتے گئے اور استعاروں کی تہہ میں ڈوب کر غائب ہو گئے۔" ۹

آزاد نے نئی نظم کے سلسلہ میں جہاں نثری اسالیب میں' اپنے خیالات کا بے کم و کاست اظہار کیا ہے' وہاں انہوں نے چند ایسی نظمیں بھی تحریر کی ہیں' جو ایک طرح سے نئی شاعری کے حوالہ سے ان کی نظریات کی آئینہ داری بھی کرتی ہیں۔ آزاد نے نظم کا ایک بالکل نیا تصور پیش کیا اس میں ربط و تسلسل کے اہتمام پر بھی زور دیا لیکن ان کوششوں کے ریلے میں وہ ہیئت کے تجربوں اور تکنیک پر پورے طور پر توجہ نہیں کر سکے۔

اکثر ناقدین کی یہ رائے ہے کہ آزاد کی شاعری تازگی اور جدت سے ہمکنار تو تھی لیکن انہوں

نے روایت کی قائم کردہ اساس پر ہی اپنے تجربوں کا قصر تیار کیا۔ آزاد کے یہاں موضوع اور ہیئت کے باب میں کوئی خاص تجربہ کا احساس تو نہیں ہوتا لیکن انہوں نے مثنوی کی ہیئت کا چناؤ کیا اور اپنے تجربوں کی پیشکش میں شعر کی رائج ہیئت ہی میں چند تغیرات کئے تھے جنہیں آپ اجتہاد کی کوششوں سے عبارت قرار دے سکتے ہیں۔ یہ تبدیلیاں بحروں کے انتخاب، لفظوں کی نشست و برخاست، استعاروں کے التزام اور خیال کے شذرات کے مطابق' مثنوی کو مختلف بندوں میں تقسیم کرنے کا عمدہ تجربے بھی کئے۔ آزاد کی نظمیں' نیچرل شاعری کی تحریک سے منسوب کی جانے لگی اور ان کی شاعرانہ تگ و تاز کو جدید نظم سے اس لئے موسوم کیا گیا کہ آزاد اور حالی نے انجمن پنجاب کے موضوعی مشاعروں میں مناظر فطرت پر نظمیں پڑھی تھیں۔ آزاد نے اس طرح شعوری یا لاشعوری طور پر انیس اور نظیر کی روایت کو آگے بڑھانے کا بھی مؤثر کردار ادا کیا ہے۔

آزاد کی چند نظمیں مثلاً 'ابر کرم'، 'صبحِ امید' اور 'خوابِ امن' معروف نظمیں ہیں۔ آزاد کو منظر نگاری پر ایک طرح کا کمال حاصل تھا' ان کے یہاں منظر کشی کے حوالے سے تجسیم کاری کا تفاعل بہت عمدگی کے ساتھ روبہ عمل لایا گیا۔ چند اشعار نمونتاً ملاحظہ کریں:

صبح امید:

سنگ مرمر کی لب آب جو اک سل ہے پڑی	اس پہ اک رشک پری ہاتھ میں پھولوں کی چھڑی
رنگ رخ کو گلزار سے چمکائے ہوئے	بیٹھی اک پاؤں کو پانی میں لٹکائے ہوئے
نوجوانانِ چمن بزم سجائے ہیں کھڑی	فرش گلہائے بہاری کا بچھائے ہیں کھڑی
سر پہ اس کے جو دھری ہے کلبہ تاجوری	ہے بجائے دُر الماس وہ پھولوں سے بھری

اب چند اشعار 'خوابِ امن' جو دراصل ایک طویل نظم ہے' صرف چند اشعار پر اکتفا کروں گا۔

آزاد اختصاصی طور پر ورڈس ورتھ وغیرہ سے متاثر معلوم نظر آتے ہیں کیونکہ انگریزی شعراء نے' مناظر کی تصویر کشی میں داخلیت اور خارجیت کے مابین ہم آہنگی اور ہم رنگی کے کوائف کو فروغ دینے کی سعی کی ہے۔

میرا خیال ہے کہ آزاد اردو شاعری میں جتنے کامیاب ہیں۔ اس سے زیادہ انہوں نے نظم کے نئے تصور کو عام کرنے کے لئے نثر کا سہارا لیا' ان کی نثر تھوڑی مرصّع ہے اور اپنے اسلوب کی تشکیل میں تشبیہہ، استعارہ اور تمثیل کے انضمام سے مدد لی ہے۔

خواب امن کے چند اشعار ملاحظہ کریں:

دفعتاً دیکھا کہ اک پیر کہن سال آئے
پر عجب شان سے اک مرد خوش اعمال آئے

چشم پرُ نور میں پہنے ہوئے جامہ کالا
بر میں جبہ عربی سر پر عمامہ کالا

پاؤں تک شملہ دستار جو آجاتا ہے
ان کے مقدار فضیلت کو بتا جاتا ہے

لاغری چہرے پر ہر چند کہ چھائی تھی بہت
رخ کی عینک نے مگر شان بڑھائی تھی بہت

یوں تو وہ تصویر کشی خارجی طریقے سے کرتے ہیں مگر انگریزی شعرا کی طرح داخلی شخصیت اور فطرت کے درمیان ازلی رشتے کو نظر انداز نہیں کرتے' اور نہ ہی فطرت کی مصوری کے وقت اپنے جذباتی ردعمل کا اظہار کرتے ہیں اور اخلاقی موضوعات پر بھی نظمیں کہی ہیں۔ مثال کے طور پر 'معرفتِ الٰہی' اور 'اُولوالعزمی کے لئے کوئی سدِ راہ نہیں۔ انہوں نے اس طرح کی نظمیں کہتے وقت احتیاط کے دامن کو کبھی بھی ڈھیلا نہیں چھوڑا۔ ذرا سی چوک سے شاعر کے معلم اخلاق ہونے کا احتمال باقی رہ جاتا ہے' لہٰذا اس طرح کی نظمیں' کہنے کے لئے' فنی چابکدستی کی ضرورت ہے۔

آزاد کے عہد میں دوسرا شخص جو نئی شعریات مرتب کرنے پر توجہ دے رہے تھے اور نہایت سنجیدگی اور متانت سے اس عمل پر گامزن تھے وہ تھے الطاف حسین حالی' حالی ایک ایسے ادیب تھے جن کے فکر و نظر کے دائرہ میں نئی بصیرتوں اور نئے تجربوں کی خیر مقدمی کے لئے کافی امکانات روشن تھے۔

یوں تو حالی کی ذہنی تربیت' قدیم روایت کے حوالہ سے ہوئی تھی۔ لیکن ان کا ذہن نئی نظم کے سلسلہ میں ہر طرح کے تجربہ کے لئے تیار تھا۔ شیفتہ کی صحبت نے بھی حالی کے مذاق کو نہ صرف صیقل کیا بلکہ سنوارا اور آراستہ بھی کیا' ان کی رحلت کے بعد حالی لاہور میں سکونت پذیر ہوگئے اور لاہور میں انہیں پنجاب گورنمنٹ بک ڈپو میں ملازمت مل گئی۔ اس بک ڈپو میں انگریزی سے جو ترجمے ہوتے تھے۔ ان ترجموں کی زبان کی درستگی کا کام حالی کے ذمہ تھا کم و بیش ۴ سال تک وہ اس منصب پر فائز رہے اور اس درمیان انہوں نے نہ صرف انگریزی علوم سے آشنائی حاصل کی' بلکہ ڈھیروں ترجموں سے بھی روبرو ہونے کا موقع ہاتھ آیا۔

"ان کو انگریزی علم و ادب سے ترجموں کے ذریعہ واقفیت ہوئی جس کا اثر ان پر اچھا پڑا۔ ان ترجموں سے انہیں نئی دریافتوں کو نہ صرف سمجھنے کا موقع ملا بلکہ انہوں نے ان نئی دریافتوں سے اپنے ذہن و شعور کو وسیع بھی کیا اور نئی بصیرتوں کی تفہیم

کے حوالے سے اردو شاعری کی شعریات کو نئے سرے سے تشکیل دینے کی سعی مشکور بھی کی۔ مغربی دنیا میں ادب کی بدلتی کروٹوں کی نبض شناسی کے ساتھ اسے اردو میں حتی الامکان عام کرنے کی کوشش بھی کی۔" ١٠

آگے وہ نئے شعور کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"دنیا میں ایک انقلاب عظیم ہو رہا ہے اور ہوتا چلا جاتا ہے۔ آج دنیا کا حال اس درخت کا سایہ نظر آتا ہے جس میں برابر نئی کونپلیں پھوٹ رہی ہیں اور پرانی ٹہنیاں جھڑتی چلی جا رہی ہیں اور تناور درخت زمین کی تمام طاقت چوس رہے ہیں اور چھوٹے چھوٹے عام پودے جوان کے گرد و پیش میں سوکھے چلے جاتے ہیں پرانی تو اپنی جگہ خالی کرتی ہیں اور نئی ان کی جگہ لیتی ہیں اور یہ کوئی گنگا جمنا کی طغیانی نہیں ہے جو آج پاس کے دیہات کو دریا برد کر کے رہ جائے۔ بلکہ یہ سمندر کی طغیانی ہے جس سے تمام کرۂ ارض پر پانی پھرتا نظر آتا ہے۔" ١١

حالی نے اس بات کی تلقین کی ہے کہ اہل یورپ جو نئے علوم و فنون میں بہت آگے نکل چکے ہیں اور دنیا بھی ان کی ان نئی دریافتوں اور انقلابی رایوں کی قائل ہو چکی ہے تو ہم کیوں پیچھے رہ جائیں، ہمیں بھی ان کے فکری اور فنی نوادرات سے استفادہ کرنا چاہئے۔ جہاں تک ممکن ہو سکے ان خیالات و رجحانات سے فائدہ اٹھانا چاہئے۔ فرسودہ اور وہ خیالات جس میں اب کوئی تازگی اور نئے معنی کے امکانات باقی ہی نہیں رہے، ان سے چمٹے رہنا' کوئی دانشمندانہ اقدام نہیں کہلائے گا۔

دیکھا جائے تو حالی نے اس سلسلہ میں آزاد کا ساتھ دینا ضروری سمجھا۔ انہوں نے 'انجمن پنجاب' جس کی داغ بیل آزاد نے ڈالی تھی' کے زیر اہتمام مشاعروں میں شرکت کی اور نئی عمدہ نظمیں تحریر کیں۔ 'برکھارت'، 'مناظرۂ رحم و انصاف'، 'نشاط امید'، 'حب وطن وغیرہ'۔

مجرد تصورات یا پھر مخصوص شخصیتوں کو صورت عطا کرنے کے طریقوں کا تو آغاز' آزاد کی نظموں نے کر دیا تھا اور اس انداز میں انہیں ایک نوع کا اختصاص بھی حاصل ہو گیا تھا۔ حالی کے یہاں آزاد کی طرح مرقع تو نہیں ابھرتے لیکن حالی کے یہاں مجرد تصورات اپنے مکالموں کے ذریعہ نقوش کو ابھارتے ہیں۔ حالی کی نظموں میں ایک کمی بری طرح کھٹکتی ہے کہ اس میں جذبہ کے سوز اور تخیل کے رنگ و آہنگ سے کم کام لیا گیا ہے۔ آل احمد سرور حالی کی چند نظموں کے حوالے سے' یوں

رقمطراز ہیں:

''برکھارت اور حب وطن سے اردو شاعری میں ایک نئے راگ کا اضافہ ہوا ہے۔ یہ راگ بالکل نیا تو نہ تھا کیوں کہ اس سے پہلے نظیر اکبر آبادی بھی اسے الاپ چکے تھے مگر ان کی آواز کسی نے نہ سنی۔ حالی نے جب یہ نغمہ چھیڑا تو اس کا اثر ہوا اور ان کی اور آزاد کی کوششوں سے مقامی رنگ، منظر نگاری، وطن کی محبت اردو شاعری میں اپنا بہار دکھانے لگی۔'' ۱۲؎

'انجمن پنجاب' کے زیر اہتمام حالی نے 'برکھارت'، 'حب وطن'، 'نشاط امید' وغیرہ نظمیں تحریر کیں۔ ان نظموں میں جدید اردو شاعری کے نہ صرف خد و خال متعین ہونے کے شواہد دستیاب ہیں بلکہ یہ نظمیں نیچرل شاعری کی صف میں بھی آتی ہیں۔ ان نظموں میں انسانی جذبات واحساسات کو بڑی بے ساختگی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ ان خوبیوں کے علاوہ ان میں ہندوستانی زندگی، اس کی معاشرت کی بو باس کا بھی لحاظ رکھا گیا ہے۔ بعد میں حالی نے اور بھی کئی نظمیں لکھیں، لیکن ان میں وہ تخلیقی سرشاری نظر نہیں آتی اور نہ ہی یہ نظمیں شعری تجربوں میں پورے طور پر ڈھل سکی ہیں۔ اس لئے یہ قاری کو اتنی متوجہ نہیں کرتیں جس کی ان نظموں سے توقع تھی۔ ان نظموں میں مجرد تصورات کو زبان تو عطا کی گئی ہے لیکن ان میں وہ کشش نہیں دکھائی پڑتی جو ان کی دوسری نظموں کا طرۂ امتیاز ہے۔

'دولت اور وقت' کے مناظر کے چند اشعار نمونے کے طور پر پیش خدمت ہیں۔ ملاحظہ فرمائیں:

ایک دن وقت نے دولت سے کہا ۔۔۔ سچ بتا تجھ میں ہے فوقیت کیا
تو ہے سرمایۂ عزت یا میں ۔۔۔ تو ہے انسان کی دولت یا میں
ہے زمانے میں بڑی بات تری ۔۔۔ دیکھیں ہم بھی تو کرامات تری
وقت نے یہ ہنس کے دولت سے کہا ۔۔۔ تجھ کو اے وقت نہیں عقل ذرا
سبز ہے گلشنِ دنیا مجھ سے ۔۔۔ لیتے ہیں توشۂ عقبیٰ مجھ سے

حالی نے صنف نازک کی دبی کچلی آواز کو 'عورتوں کے حقوق کی پامالی اور طبقۂ نسواں کی ناگفتہ بہ حالت کو زبان دینے کی کامیاب کوشش کی۔ اسی کی مثال 'مناجات بیوہ' اور 'چپ کی داد' جیسی نظموں کے وجود میں آنا ہے۔ ان نظموں کی خوبی یہ ہے کہ ہر لفظ درد اور تاثیر میں ڈوبا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ نظم کے اسلوب میں حالی کا اخلاص، ان کے دل کا گداز اور دیانت، ایک جگہ جمع ہو گئے ہیں۔ بیوہ

کی بپتا' کچھ اس طرح سامنے آتی ہے:

اے ساری دنیا کے مالک	راجا اور پرجا کے مالک
میں لونڈی تیری دکھیاری	دروازے کی تیری بھکاری
اپنے پرائے کی دھتکاری	میکے اور سسرال پہ بھاری
موت کی خواہاں ، جان کی دشمن	جان سے اپنے آپ اجیرن
ایک خوشی نے غم یہ دکھائے	ایک ہنسی نے گل یہ کھلائے
پیت نہ تھی جب پایا پتیم	جب ہوئی پیت گنوایا پتیم
باغ میں سیلانی جب آئے	پھول نہ تھے کھلنے ابھی پائے
پھول کھلے جس وقت چمن میں	جا سوئے سیلانی بن میں
دن ہیں بھیانک رات ڈراؤنی	یوں گزری یہ ساری جوانی

پوری نظم بیوہ کی زندگی کے درد وکرب اور محرومی کی ایک نادر مظہر ہے۔ نظم کی ایک خوبی یہ ہے کہ حالی ایک مرد ہونے کے باوجود ایک حساس، دردمند دل کے کوائف کا با معنی طریق سے اظہار کرتے ہیں۔ انہوں نے ان المیوں کی سرگزشت' اس طرح بیان کی ہے کہ لگتا ہے کہ ان پر یہ المیہ گزرے ہوں۔

اس میں کوئی کلام نہیں کہ حالی کی نظموں میں مغرب کا کوئی گہرا اور براہ راست اثر دکھائی تو نہیں دیتا لیکن یہ بالواسطہ طور پر' مغرب کی نظموں کے زیر اثر ضرور لکھی گئی ہیں اور نظموں میں موضوع اور انداز بیان میں ہر دو سطحوں پر تھوڑی بہت' قطعیت نظر آتی ہے۔

حالی نے جب دہلی میں سکونت اختیار کر لی تو یہاں حالی کی ذہانت اور بصیرت کی طرفیں کھلتی دکھائی دینے لگیں۔ حالی نے اپنی شعری روایت کو' بے وقت کی راگنی' سے تعبیر کیا۔ آزاد اور حالی میں یوں تو مشابہت کے پہلو نکلتے تھے لیکن حالی نے صرف اس حد تک مغائرت برتی کہ ان موضوعات پر دوررس نگاہ ڈالی اور اس تفاعل کے حوالے سے بڑے گہرے نتائج اخذ کرنے میں کامیاب ہوئے اور ان خیالات کے زیر نگیں 'مقدمہ' شعر و شاعری' جیسی عظیم یادگار چھوڑی۔ 'مقدمہ' شعر و شاعری' پر معروضی نظر ڈالنا از بس ضروری ہے تا کہ حالی کے شعری تصورات کی فہم میں آسانیاں فراہم ہو سکیں۔ حالی کے مقدمہ کو دو حصوں میں آسانی سے تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

انہوں نے پہلے حصہ میں شعر کی ماہیت' اس کی معنویت اور لوازمِ شعری سے اصولی بحث قائم کی ہے اور دوسرے حصہ میں اردو شاعری کے متداولہ اصناف کو نئے شعری تصورات سے آنکنے کی کوشش ملتی ہے۔ حالی نے روایتی شاعری کی صرف کمیوں کو اجاگر نہیں کیا بلکہ تعمیری مقاصد کے پیشِ نظر' ان کی اصلاحات پر بھی توجہ صرف کی ہے۔ شاعری کو اخلاق سے جوڑنے کی بھی سعی کی ہے اور سماجی حالات کو بھی شاعری کے لئے' محرکات وعوامل گردانا ہے۔ شعر کی ماہیت کے سلسلہ میں ایک جگہ رقمطراز ہیں کہ

> ''نفس انسانی کی باریک گہری اور بوقلموں کیفیات صرف الفاظ کے ذریعہ ہی ظاہر ہوسکتے ہیں۔ شاعری' کائنات کی تمام اشیائے خارجی اور ذہنی کا نقشہ اتار سکتی ہے۔'' [۱۳]

مذکورہ نکات کے علاوہ حالی نے شاعری میں اصلیت، جوش اور سادگی کے سلسلے میں بھی بڑی تفصیلی گفتگو کی ہے جو براہ راست ملٹن کے ایک خط سے مستعار ہے۔ ملٹن نے شاعری کے لئے یہ تین اوصاف کو ناگزیر قرار دیا ہے، Sujre، سادہ، Sensouas حسی اور جوش یعنی Passonate ہونا چاہئے۔ حالی نے Sensouas کے ترجمے میں آزادی برتتے ہوئے اسے جوش سے متبدل کردیا۔ اس طرح وہ نہ صرف ملٹن کے خیالات سے مستفیض ہوئے بلکہ اس استفادے کے باوجود' کسی قدر انحراف کی راہ اختیار کی۔ جب کہ یہ حالی کی اُفتادِ طبع کی پیداوار نہیں ہیں۔ دوسری بات یہ بھی کہ حالی نے ان اصلاحات کو ملٹن کے سیاق وسباق سے الگ کر کے اپنے وضع کردہ تناظر میں دیکھنے کی سعی کی جو ایک طرح سے یہ طرزِ عمل انسب نہیں ہے۔

دراصل' حالی، آزاد کے زیر اثر' مغربی ادب سے متاثر تھے۔ مغرب کی شاعری میں انہیں جھوٹ اور مبالغہ کے شواہد نہیں ملے۔ اس لئے انہیں مغربی طرزِ فکر اور اندازِ نظر کچھ زیادہ ہی بھا گئے۔ انگریزی شاعری میں اس طرح کی کرتب بازیاں انہیں نظر نہیں آئیں اور ایک نوع کے موضوع اور ہیئت میں بھی تازگی کا احساس ہوا' جس سے اردو شاعری محروم تھی۔ لہٰذا وہ ان خوبیوں کو جو انہیں مغربی شاعری میں نظر آئی ان کو بنیاد بنا کر اردو شاعری میں بہت سی اصلاحات کرنا چاہتے تھے۔ میں سمجھتا ہوں کہ ان کا طرزِ عمل قابلِ ستائش بھی تھا اور وقت کا تقاضا بھی۔

حالی نے اپنے مقدمہ میں جو تناظرات قائم کئے ہیں۔ اس کے عقبی دیار میں آزاد اور سرسید

کے ادبی تصورات کی پرچھائیاں صاف نظر آتی ہیں یہ اور بات ہے کہ اس کے پیرامیٹرز کرنل بائرائڈ بہت پہلے منضبط کر چکے تھے جس کی اتباع کو آزاد اور حالی نے اپنا منصب جانا۔ حالی نے مشرق اور مغرب کے ادیبوں کے نہ صرف حوالے دیئے بلکہ ان ادیبوں سے استفادہ کو بھی اپنا جزو ایمان قرار دیا، یوں تو مغرب سے ان کی واقفیت واجبی سی تھی۔ لیکن مشرقی نقد کا مطالعہ کافی گہرا تھا۔ مغربی ادب سے بھی انہوں نے مطالعہ کے حوالہ سے کچھ ایسے نتائج اخذ کئے، جن کی روشنی میں اپنے زبان و ادب میں چند اصلاحات کی ضرورت آن پڑی۔ مثلاً ان کو اس پر یقینِ کامل تھا کہ شاعری معاشرہ پر اپنا گہرا اثر مرتب کرتی ہے اور معاشرہ اس طرح کے ادب سے متاثر بھی ہوتا ہے۔ اس لئے اگر مخربِ اخلاق شاعری ہوتی ہے تو اس سے معاشرہ کی اخلاقیات کو صدمہ پہنچ سکتا ہے۔ ان کا یہ بھی ماننا تھا کہ اردو شاعری میں غیر عقلی، خیالی اور مبالغہ آرائی کچھ زیادہ ہے، بلکہ قابل لحاظ حصہ اردو شاعری کا اس طرح کی باتوں سے بھرا پڑا ہے۔ ان خرابیوں کا سدّباب ہونا ضروری ہے۔ وہ لارڈ میکالے اور افلاطون کے نظریہ سے کسی حد تک واقف تھے لیکن انہوں نے اتنا احتیاط تو ضرور کیا کہ افلاطون کی طرح 'عینی کائنات' سے انہوں نے شاعری کو ٹاٹ باہر نہیں کیا۔ کیونکہ انہیں اس بات کا پورا بھروسہ تھا کہ وہ معاشرے میں اخلاقیات کی تعمیر و تشکیل میں معین و مددگار ثابت ہو سکتے ہیں۔ مندرجہ ذیل نکات سے ان کے نکتۂ نظر کی اصالت کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

> ''یہ خاصیت خدا نے شعر میں ودیعت کی ہے۔ وہ ہمیں محسوسات کے دائرے سے نکال کر گزشتہ اور آئندہ حالتوں کو ہماری موجودہ حالت پر غالب کر دیتا ہے۔ شعر کا اثر عقل کے ذریعہ سے نہیں بلکہ زیادہ تر ذہن اور ادراک کے ذریعہ سے اخلاق پر ہوتا ہے۔ پس ہر قوم اپنے ذہن کی جودت اور ادراک کی بلندی کے موافق شعر سے اخلاقی فاصلہ اکتساب کر سکتی ہے، اگر افلاطون اپنے خالی کانسٹی ٹیوشن سے شاعروں کے جلاوطن کر دینے میں کامیاب ہو جاتا تو وہ ہرگز اخلاق پر احسان نہ کرتا۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک سردمہر، خود غرض اور مروت سے عاری ایسی سوسائٹی پیدا ہوتی جس کے کوئی کام اور کوشش موقع اور مصلحت کے محض دل کے ولولے اور جوش سے نہ ہوتی یہی سبب ہے کہ تمام دنیا شعراء کا ادب اور تعظیم کرتی ہے۔ جنہوں نے اس خاتم سلیمانی کی بدولت جو قوت متخیلہ نے ان کے قبضے میں دی

ہے۔ انسان میں ایسی تحریک اور برانگیختگی پیدا کی ہے جو کہ خود نیکی ہے یا نیکی کی طرف لے جانے والی ہے۔'' [۱۴]

حالی کے اخلاقی شاعری پر اتنا زور صرف کرنا' دراصل مذہبی تصورِ اخلاق کو نافذ کرنا تھا لیکن حالی' ان حقیقتوں سے صرفِ نظر کر رہے تھے کہ شاعری مذہب کا یا مذہبی تصورات کا کوئی قائم مقام نہیں ہے کیونکہ اس طرح ہم شاعر کے تجربہ کی بیتابی اور اضطراب کو پابہ زنجیر کر دیں گے جب کہ ہم جذبات کے تلاطم اور اس کے تموّج کو قید نہیں کر سکتے۔ جہاں تک زبان کا تعلق' ہے یہاں بھی حالی اپنے افادی نقطۂ نظر کی' وکالت کرتے نظر آتے ہیں۔

''شعر کے الفاظ اور ان کی ترکیب بندش تا بہ مقدور اس زبان کی معمولی بول چال کے موافق ہو جس میں وہ شعر کہا گیا ہے، کیونکہ ہر زبان کی معمولی بول چال اور روز مرہ اس ملک والوں کے حق میں جہاں وہ بولی جاتی ہے۔ نیچر یا سکنڈ نیچر کا حکم رکھتی ہیں۔ پس شعر کا بیان جس قدر بے ضرورت معمولی بول چال اور روزمرہ سے بعید ہوگا اس قدر ان کو نیچرل سمجھا جائے گا۔'' [۱۵]

اس پہلو سے ہم چشم پوشی نہیں کر سکتے کہ حالی کی نیچرل شاعری پر اصرار کرنے کی وجہ سے' قدیم شعری روایت سے ایک نوع کی بے اطمینانی اور بےزاری کا ماحول پیدا ہونے لگا اور 'ہند اسلامی تہذیب' کے زیرِ اثر شاعر و ادیب نے نہ صرف اپنی فکری، تہذیبی اور ادبی فتوحات سے روگردانی شروع کی بلکہ نوآبادیاتی استعماریت کے سامنے اپنی ادبی روایتوں کی تکذیب پر بھی کمربستہ ہو گئے۔

حالی کے اس طرح کے ادبی موقف اور رویہ کے سلسلے میں' چند ناقدین نے اپنی رائے کا اظہار' ضروری جانا' عقیل احمد صدیقی' حالی کے رویہ کی وجہ سے اس وقت جس طرح کی نظمیں تخلیق کی جا رہی تھیں' اس سلسلہ میں ایک عمدہ بات کہی ہے، آپ بھی ملاحظہ کریں:

''حالی کا رویہ غیر واضح اور اعتذار کا ہے۔ دراصل وہ لفظ و معنی کی ثنویت تسلیم کرتے ہیں اور معنی کو لفظ پر فوقیت دیتے ہیں۔ یہ بظاہر معنی کو فوقیت دینے اور لفظ کو محض وسیلہ سمجھنے کی وجہ ہے کہ جس طرح کی نظمیں اس دور میں لکھی گئیں ان کی حیثیت منظوم خیالات سے زیادہ نہیں۔'' [۱۶]

اب تھوڑی سی بات 'ہند اسلامی روایت' کے متعلق کر لی جائے کیونکہ کلاسیکی اردو شاعری کی

روایت کو 'ہند اسلامی روایت' سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ابتداء سے لے کر اقبال تک سبھوں کو ہراول دستہ میں شامل کرتے ہیں۔ اس بارے میں جو اہم بات فراموش کردی جاتی ہے وہ یہ کہ ولی سے لے کر غالب تک کسی بھی شاعر نے یہ تاثر قائم کرنے کی کوشش نہیں کی وہ مسلم شاعر ہیں یا اپنے مسلم ہونے یا اس کی شناخت پر اپنے شعری تصورات کے حوالہ سے اصرار کرتے نظر آتے ہیں۔

اس طرح کے خیالات عصر حاضر کے ایک ادیب اور ناقد ناصر عباس نیر کے یہاں بھی مجھے دکھائی دیتے ہیں۔ میں ان کے اس تجزیہ سے اتفاق کرتا ہوں کہ اس کی ایک ادبی اور علمی وجہ تو یہ ہے کہ 'ہند اسلامی تہذیب' یا مذہب' یا مذہب کے حوالہ سے' جو ثقافتی تشخص قائم ہوئی ہے اس پر تاکیدی نشان لگانے کی جو کوششیں ہوئیں ان میں کچھ تعصبات اور تحفظات کو راہ دی گئی ہے۔ اس پر تفصیلی گفتگو سے میراجی کی 'شعریات' کی مختلف کروٹوں کو 'مس کرنے کی سعی کی جائے گی۔ ناصر کا اقتباس دیکھتے چلیں:

> ''اس سلسلہ میں ایک بنیادی بات فراموش کردی جاتی ہے کہ 'ہند اسلامی روایت' ایک ایسے تصور کے طور پر خود کلاسیکل عہد میں موجود نہیں تھی جو آج پیش نظر رکھا جاتا ہے۔ کم از کم ولی سے غالب تک اردو شاعری اپنے ہندوستانی مسلم تشخص کو اپنے شعری تخیلات میں ایک حاکمانہ قوت کے طور پر محسوس نہیں کرتی تھی۔ براہ کرم اس بات کو لاشعوری ثقافتی محسوسات سے گڈمڈ نہ کیا جائے۔ کسی تخلیق کار کے یہاں ایک تصور حاکمانہ قوت اس وقت بنتا ہے جب وہ آئیڈیالوجی تقدس کے حامل ہو 'ہند اسلامی روایت' کا تصور نوآبادیاتی عہد میں قومی و ثقافتی شناختوں کی تلاش کے دوران ان دانشوروں نے تشکیل دیا جو فرقہ وارانہ قومی سیاست میں یقین نہیں رکھتے تھے اور ہندوستان کی تاریخ میں ہم آہنگی کی مثالوں کی تلاش میں تھے...... ہندوستان میں اسے مشترکہ تہذیب کہا گیا اور پاکستان میں 'ہند اسلامی تہذیب۔'' [17]

مذکورہ بیانات سے بہت حد تک مجھے اتفاق ہے اور ان کا ان مسائل کا تجزیہ بھی صحیح خطوط پر ہے اور جو نتائج فکر ہیں وہ مربوط اور انسب ہیں لیکن میرا ان کے تجزیہ سے یا ان کی رائے سے صرف اتنا انحراف ہے کہ صرف پاکستان میں ہی نہیں بلکہ ہندوستان کی روایت کی سائیکی میں یہ پوری شدت

کے ساتھ موجِ تہہ نشیں کی طرح موجود ہے بلکہ رچی بسی ہے۔ نظیرا کبرآبادی سے لے کر عظمت اللہ خان تک اور آخر میں میراجی سمیت' سبھی شاعروادیب اپنے شعری سرمائے اور ادبی فتوحات کے لئے وہ احترام اور اقبال نہ پا سکے جو دوسرے شعراء کے حصے میں آئے۔ اس کی ایک خاص وجہ عربی اور عجمی روایت کی پاسداری کے علی الرغم آریائی رنگ و آہنگ سے استفادے کی کوشش ہے۔ ناصر کی یہ بات درست ہے کہ بعض اکابر نے سرحد کی اس جانب اسے 'مشترکہ تہذیب' کے نام سے موسوم کیا لیکن بڑی تعداد ان اکابرین کی ہے جن کا اصرار 'مشترکہ تہذیب' کے بجائے 'ہند اسلامی روایت' کے استحکام اور خیال پر ہے۔

بات یہیں پر ختم نہیں ہو جاتی ناصر عباس' آگے چل کر ان نکات سے بحث قائم کرتے ہیں جن کی صحت اور اس کی Relevence سے متعلق کچھ نہیں کہنا لیکن اس بات کا مجھے قوی یقین ہے کہ یہ آئندہ مباحث کے نئے در ضرور وا کرے گی۔ ان کی یہ بحث تھوڑی عام ڈگر سے ہٹ کر ہے لہٰذا اس سے روبرو ہونا، میں سمجھتا ہوں ضروری ہے اور آپ کی شرکت کا بھی خواستگار ہوں، غور فرمائیں:

'''ہند اسلامی روایت' کے مقبول تصور میں کئی تضادات ہیں جنہیں دبا دیا جاتا ہے مثلاً اس کے نام لیوا روایت کا ایک مرکزی اصول (اور یہاں توحید تسلیم کرتے ہیں اور پھر ایک نظامِ مراتب قائم کرتے ہیں۔ اس نظامِ مراتب میں اوپر سے نیچے تک جملہ ثقافتی مظاہر کو بنیادی مرکزی اصول کے تابع تصور کرتے ہیں۔ اب سوال یہ ہے کہ 'ہند اسلامی روایت' اپنے مرکزی اصول کی روشنی میں ہندو مذہبی، فلسفیانہ، ثقافتی تصورات کو کیا خارج کرتی ہے یا جذب کرتی ہے اور اگر جذب کرتی ہے تو ان کی اصل شکل میں یا ان کی کوئی اجتہادی تعبیر کر کے یعنی ان کو ulazize کر کے ایک بات واضح ہے کہ ہندوانہ عناصر کو خارج کرانے کی صورت میں روایت کو 'ہند اسلامی' کا نام دیا جا سکتا ہے۔ البتہ 'ہند اسلامی روایت' یا ہند میں اسلامی روایت کا نام ضرور دیا جا سکتا ہے۔ یہ جرأت شاید ہی کسی اردو نقاد نے دکھائی ہو کہ وہ ان ہندوانہ فلسفیانہ اور مذہبی عناصر کی نشاندہی کرتے۔ برصغیر کے مسلم ذہن نے اپنے مذہبی شعور کا نہ صرف حصہ بنایا بلکہ اپنے تخیلات میں اسے لا کر اس سے کچھ نیا خلق بھی کیا تاہم ان ہندوانہ ثقافتی روایات کا ذکر ضرور کیا گیا ہے جو مذہبی تعقل وفکر

کے لئے بے ضرر ہیں۔ قابل غور بات یہ بھی ہے کہ جسے 'ہند اسلامی تہذیب' کہا جاتا ہے۔ اس کی مماثلت عہد وسطیٰ کی بھگتی تحریک سے ہے۔ ہمارا مقصد یہاں 'ہند اسلامی تہذیب' کے تصور پر تفصیلی بحث نہیں بلکہ وحدانی تصور کے تضادات کی نشاندہی ہے۔" ۱۸

مذکورہ نکات سے مجھے کوئی تفصیلی بحث نہیں کرنی۔ میں صرف اتنا کہنا ضروری سمجھتا ہوں کہ مذکورہ نکات کے اندرون میں پروردہ چند مضمرات کی نقاب کشائی' کرنا ضروری ہے۔ 'ہند اسلامی روایت' کی دراصل دوسرے لفظوں میں ناصر تشکیل جدید کرتے نظر آتے ہیں اور نظیر، عظمت اللہ خان اور میراجی کے شعری کمالات وادبی فتوحات کی تفہیم کے لئے ایک ایسا تناظر فراہم کرتے ہیں کہ جس کی پاسداری کے بغیر' میراجی کے شعری تصورات اور ان کے طرز اظہار کی مختلف جہات کے منطقے پورے طور پر روشن نہیں ہو سکتے۔ سرِ دست حالی اور آزاد کی کوششوں کو آگے بڑھانے والے ادبا و شعرا سے مکالمے قائم کرنا ہے۔ بعض موقعوں پر جن لوگوں نے انحرافی رویہ اختیار کیا ان کی کاوشوں سے بھی تھوڑا بہت ڈسکورس قائم کرلیا جائے۔ تاکہ نئی شعریات کے جملہ تناظرات نگاہوں میں آسکیں۔ حالی نے جن شعری تصورات کی داغ بیل ڈالی تھی وہ ان کے معاصرین کے بعد کے آنے والے شعراء نے کس حد تک آگے بڑھایا۔ حالی اور آزاد نے اپنے شعری تصورات کو مغربی اثرات کے تحت قائم کرنے کی کوشش کی تھی اور اس روایت کی توسیع کرنے والوں میں شبلی، اسمٰعیل میرٹھی، شوق قدوائی، وحید الدین سلیم، نظم طباطبائی، سرور جہاں آبادی، نادر کاکوروی، چکبست اور اکبر کے نام نمایاں ہیں۔ ان شعرا کے زیادہ تر موضوع اخلاقی اور اصلاحی ہوتے تھے یا پھر ایسی نظمیں جو عوام الناس میں قومی جذبہ بیدار کرسکیں' یا پھر ایسی نظمیں جن میں مناظر فطرت کی عکاسی کی گئی ہو۔ بعض شعراء نے مغربی شعرا کی نظموں کے منظوم ترجمے بھی کئے۔ یہ بھی جانتے ہیں کہ نظم طباطبائی نے گرے کی ایلیجی کا منظوم ترجمہ 'گورِ غریباں' کے عنوان سے کیا۔ ڈاکٹر حامدی کاشمیری نے حالی اور آزاد کی قیادت میں جو شاعری ہورہی تھی اور اس کے نتیجہ میں جو فنی اور فکری تحدیدات سامنے آرہی تھیں' اس کے بارے میں بڑی معنی خیز بات کہی ہے:

"یہ صحیح ہے کہ بعض نظم نگاروں نے مغربی نظم کے نمونوں کی اتباع میں ہیئت کے تجربے کئے مگر شرر اور نظم طباطبائی اور اسمٰعیل میرٹھی نے نظم کو اردو میں نہ صرف

متعارف کرایا بلکہ اسے فروغ دینے کی کوشش بھی کی لیکن ان کی مساعی ادبی قدر و قیمت رکھنے سے زیادہ تاریخی اہمیت کی حامل ہے۔ اس کے علاوہ بعض شعرا مثلاً شوق قدوائی، نادر کاکوروی اور سرور جہاں آبادی نے اپنی چند نظموں میں داخلی تجربات کا تعمیری انداز میں اظہار کیا۔ اس طرح آزاد اور حالی کے بعد جدید نظم کے خدوخال زیادہ واضح بھی ہونے لگے۔ اس کے فنی اور معنوی حسن میں اضافہ ہوا۔ کئی شعرا نے انگریزی نظموں کے منظوم تراجم بھی خاصی تعداد میں کیے اور ان تر جموں کے نمونوں کے نتیجے میں اردو نظم زیادہ سے زیادہ مغربی نظم کے فنی تقاضوں کو پورا کرنے کا اہل ہونے لگی۔ چند ایسی نظمیں بھی لکھی گئیں جو شاعرانہ شخصیت کے گداز کی حامل ہیں۔ اور فکر وفن کے امتزاج کی مظہر ہیں۔ لیکن ایسی مثالیں استثناء کی حیثیت رکھتی ہیں۔ مجموعی حیثیت سے یہ دور جدید نظم کی ترقی و تعمیر کا دور نہیں کہلایا جاسکتا اور اس کا خاص سبب یہ ہے کہ جدید نظم آزاد اور حالی کی روایت کی پابند رہی اور شعراء کو اپنی تخلیقی قوتوں سے آزادانہ اور بھرپور اظہار کرنے کا موقع نہ ملا بلکہ وہ نظم کی ہیئت اور موضوع کے مروجہ تصور سے چمٹے رہے۔''[19]

اس میں کوئی کلام نہیں کہ آزاد اور حالی نے نظم جدید کا اس وقت' جو بھی رائج تصور تھا اس نے انیسویں صدی کے اختتام تک ہی نہیں' بعد کے دنوں تک نظم نگاری کی ایک پوری کھیپ اس تصورِ شعر سے متاثر ہوتی رہی۔ لیکن ان تمام سرگرمیوں کا ایک افسوسناک پہلو یہ بھی ہے کہ یہ تمام شعراء بہت حد تک انگریزی ادب سے واقفیت تو رکھتے تھے لیکن وقت اور حالات کے مدنظر ان میں وہ شعور پیدا نہ ہو سکا کہ وہ آزاد اور حالی کے شعری اصولوں کو قبول کرنے سے پہلے ان اصولوں کی ادبی اور جمالیاتی معنویت کا اندازہ لگا سکیں۔ آزاد اور حالی نے نظم کی غالب خصوصیت' اس کے نیچرل ہونے کو قرار دیا تھا۔ لیکن ایک استفہام بھی کھڑا ہونا تھا' کہ کیا ان کے ذہن میں نیچرل شاعری کی تعریف واضح تھی؟' اس سلسلہ میں عبدالحلیم شرر کی رائے قدرے مختلف ہے۔

''انگریزی داں طلبا کی خیالی نیچرل شاعری کا مطلب سمجھ میں نہ آنے کی برکت ہے کہ مختلف لوگوں میں نیچرل شاعری کے مختلف معنی سمجھے جاتے ہیں۔ بعض حضرات قومی شاعری اور خواجہ الطاف حسین حالی کے رنگ میں نیچرل خیال فرماتے

ہیں۔ بعض حضرات نے اخلاقی نظموں کے نام پر نیچرل شاعری رکھ لیا وہ ناصحانہ اشعار کہتے ہیں اور اس کی نیچرل شاعری کے لقب سے پبلک کے سامنے پیش کرتے ہیں۔'' ۲۰

اس اقتباس سے آپ بخوبی اندازہ لگا سکتے ہیں کہ شرر کا یہ ردعمل تھا جو ان خیالات کی صورت میں سامنے آیا وہ نیچرل شاعری کا منفرد تصور رکھتے تھے' کیونکہ انہیں اس بات کا بخوبی علم تھا کہ بیشتر شعراء نیچرل شاعری کے مفہوم سے پورے طور پر واقف نہیں ہیں۔ شرر نے الگ سے نیچرل شاعری کی تعریف متعین کرنے کی کوشش' یوں کی ہے:

''جن میں کوئی خیال بہت سادگی کے ساتھ بندھ گیا ہے یا جن میں سوز و گداز یا جوش دل یا حسن دل فریب کی سچی تصویر بھی نظر آ گئی ہے۔ نیچرل شاعری ہے۔'' ۲۱

شرؔر نے جو نیچرل شاعری کی تعریف متعین کی ہے۔ اس میں حالی کی تعریف کے مقابلے میں عمومیت زیادہ معلوم ہوتی ہے۔ حالی کے نزدیک نیچرل ہونے کے معنی یہ تھے کہ شعر میں وہی باتیں بیان کی جائیں' جو دنیا میں ہوا کرتی ہیں یا ہونی چاہئے۔ حالی کے ہاں شرر کے برعکس قطعیت زیادہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں کہا جائے تو یہ شرر کا حالی کے نیچرل شاعری کے تصور سے ایک نوع کا خاموش اختلاف ہے۔ امداد امام اثر' کاشف الحقائق' میں حالی کے تصور کو شرر کی طرح معنوی وسعت دی لیکن ان کے نزدیک بھی' نیچرل ہونا' شاعری کا کوئی بنیادی معیار نہیں ہے۔

حسرت موہانی نے اسے ایک شعری اصول کے تحت قبول کرنے کی سعی کی' اور انہوں نے غزل کی آبرو کی بحالی کی کوششیں بھی تیز تر کر دیں کیونکہ غزل سے ایک عام بیزاری کی فضا قائم ہو رہی تھی۔ نظم کے فروغ میں سب لگے ہوئے تھے اور غزل سے ایک طرح کے اغماض برتنے کی فضا بن رہی تھی۔ وہ اپنے رسالہ' اردو معلیٰ' کے ذریعہ غزل کی بقا کے لئے زمین ہموار کرنے کی کوشش میں لگ گئے۔ ویسے موہانی حالی کے نظریہ سے متفق تھے لیکن وہ حالی کے مقابلے میں نیچرل شاعری کے نظریہ کے سلسلہ میں ایک وسیع تصور رکھتے تھے۔ حالی کی طرح حسرت بھی جذبات سے عاری شاعری کو پسند نہیں کرتے تھے لیکن ان کا مسلک بھی حالی سے کچھ مختلف تھا وہ شاعری کو اخلاق کا نائب مناب نہیں گردانتے تھے اور نہ شاعری کے دائرے کو اصلاح تک محدود کرنے کے حق میں تھے۔ حسرت نے عاشقانہ شاعری کو بھی فطری اور حقیقی قرار دیا ہے۔ شرر اور حسرت کے خیالات میں زیادہ مطابقت کے

شواہد ملتے ہیں۔ حسرت نے اپنی تنقیدوں میں موضوع کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے مشرقی معیار نقد کو ترجیح دی ہے اور شاعری کی پرکھ میں زبان و بیان کو معیارِ ضروری گردانتے ہیں۔

اس لئے کہ جب ان کے نزدیک شاعری میں موضوعات متعین نہیں ہیں تو ایسی صورت میں شاعری کی پرکھ کا واحد معیار فنی ضابطہ ہو سکتا ہے۔ حسرت نے 'نکاتِ سخن' میں اپنے عہد کے منظر نامہ پر اُبھرتے تضادات کی نشاندہی بھی کی ہے اور ان پہلوؤں پر بھرپور روشنی بھی ڈالی ہے۔

''ایک عرصۂ دراز سے راقم الحروف کو جہاں اردو زبان کی روز افزوں ترقی اور مذاق صحیح کی جانب نوجوان شاعروں کے لئے قابل قدر رجحان کو دیکھ کر قدرتی طور پر مسرت حاصل ہوتی تھی وہیں اس بات کا افسوس بھی ہوتا تھا کہ دورِ جدید کے اکثر تعلیم یافتہ شاعر اپنے کلام میں بلندیٔ مضمون اور ندرت خیال کے مقابلے میں زبان و بیان کی ایک ادنیٰ خرابی کی وجہ سے بے لطف ہو کر رہ جاتا ہے۔'' ۲۲

اس زمانے میں اور بھی ایسے ناقدانِ ادب تھے جنہوں نے اس وقت کے حالی اور دیگر شاعروں کی کوششوں کا تجزیہ کیا ہے اور اپنے اپنے تاثرات بیان کئے ہیں کچھ لوگوں کا ماننا ہے کہ ایک طرف مغربی تنقید کی کورانہ تقلید نے ہمیں مشرقی مذاقِ شاعری سے نہ صرف بیگانہ کر دیا بلکہ ہر شئے کو مغرب کی خراد پر جانچنے اور پرکھنے کی ضد کرنے لگے دوسری جانب حالی کی اصلاحی تحریک نے قدیم اردو کی شعری روایت سے گریز کرنے پر آمادہ کیا اور ایک نوع کی بدظنی بھی پیدا کر دی۔ مسعود حسین رضوی کے نزدیک جذبہ اور ہیئت کی اہمیت زیادہ ہے۔ انہوں نے حالی کے نقطۂ نظر سے انحراف کیا اور مشرقی معیارِ نقد سے ہم رشتگی کو ترجیح دی۔ اس سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا کہ مغرب سے درآمد تنقید میں بہت سی خوبیاں بھی ہیں۔ کیونکہ مغربی تنقید ادب کو تاریخی و معاشی، سیاسی اور سماجی تناظرات میں دیکھنے اور شاعر و ادیب کے خیالات کے بنیادی مقدمات کا پتہ لگانا بھی چاہتی ہے۔ لیکن ادھر بعض انحرافی رویہ کے بھی اشارات ملتے ہیں کیونکہ اب تنقید نے اپنے مقصد کی حصولیابی کے لئے جذبات سے زیادہ خیالات کو تاثرات سے زیادہ افکار کو ہیئت کے مقابلے میں مواد کو ترجیح دینا اہم فریضہ گرداننا شروع کیا۔ شبلی نعمانی کے یہاں لفظ کو معنی پر فوقیت حاصل ہے۔ ان کے نزدیک شاعری جذبہ و احساس کی رہینِ منت ہے اور اس کی بنیاد تخیل اور محاکات پر قائم ہے۔ شبلی بھی مشرقی معیار نقد کے حامی تھے۔ ان کا ادبی ذوق صحیح معنوں میں ذوقی، وجدانی اور جمالیاتی تھا۔ حالی کے مقابلے میں شبلی روحانی افتادِ طبع

کے مالک تھے اس لئے شبلی نے شاعری کو جذبہ کے بے محابا اظہار سے تعبیر کیا ہے۔ حالی کے برعکس شبلی کا انتقادی موقف قدرے مختلف تھا۔ شبلی نے شاعری کی پرکھ اور پہچان کا معیار' موضوع کی بجائے فن کو قرار دیا۔

بیسویں صدی کی ابتدا سے ہی کئی ادیب اور شاعر حالی کے شعری تصورات سے انحراف کر رہے تھے۔ ہر چند کہ یہ انحراف بہت تک کمزور بنیادوں پر اُستوار تھا۔ انحراف کی اساس زیادہ تر شاعری کی پرکھ اور اس کی تفہیم تک محدود تھی۔ اردو نظم میں ملی، وطنی اور اخلاقی موضوعات کی پیش کش کو زیادہ اہمیت حاصل رہی لیکن بعد ازاں سیاسی، معاشرتی اور سرسید کی عقلیت پسندی اور حالی کی اصلیت پسندی کے برخلاف' روحانی رجحان کو فروغ ہو رہا تھا۔ ادب میں چونکہ یہ رجحان سرسید کے بعد ہوا، اس لئے اسے سرسید تحریک کا ردعمل بھی قرار دیا گیا۔ لیکن اس سلسلے میں عقیل احمد کی رائے تھوڑی مختلف ہے اور بحث کی صحت کے لئے ہر طرح کی رائے سے 'ڈسکورس قائم کرنا' میں ضروری سمجھتا ہوں۔

> ''تاریخی تقویم و تاخیر کے سبب اس طرح سوچنا زیادہ صحیح نہیں۔ اگر یہ ردعمل ہوتا تو بہ آسانی تحریک کی شکل اختیار کر لیتا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس رجحان کے فروغ کے اسباب کچھ اور تھے۔ مثلاً اس دور کی عام سیاسی فضا اور معاشرتی صورت حال، ادیبوں کا اپنا مزاج اور انگریزی رومانی شعرا کا مطالعہ وغیرہ۔ اس دور کے نظم نگار اصلاح پسند اور روایت پسند تھے' ان کی روایت پرستی یہ تھی کہ قوم میں ایک طرف اپنی تہذیب، روایت اور کلچر سے دلچسپی پیدا ہو۔ دوسری طرف قوم معاصر زندگی کے تقاضوں کو قبول کرتے ہوئے آگے کی طرف قدم بڑھائے۔'' ۲۳

اب تھوڑی سی بات اقبال اور جدید اردو نظم کے سلسلہ میں کر لی جائے کیونکہ جدید اردو نظم کی روایت میں اقبال ایک بلند قامت شاعر ہیں۔ انہوں نے جدید نظم کو اپنے شعری تصورات اور طرز فکر سے ایک نئی جہت فراہم کی ہے اور فنی اعتبار سے جدید اردو نظم کو استحکام بھی بخشا ہے۔ لیکن اس المیہ سے بھی انکار مشکل ہے کہ اقبال آج کے Perspective میں اتنے Relevent نہیں ہیں جتنا کہ اپنے زمانے میں تھے۔ (ممکن ہے، بہتوں کو میری اس رائے سے اختلاف ہو) اور ہونا بھی چاہئے کیونکہ ایمانداری سے شاعر اقبال کی تلاش ہنوز نہیں ہو سکی ہے۔ اس کی اساسی وجہ اقبال کے مذہبی نعرے کو زیادہ فوقیت دینا یا پھر ان کی شاعرانہ ہمہ گیریت کو چند utopian نظریات کے زنداں میں

مقید کرنا ہے۔ دوسری اہم وجہ ان کے تصورات کی عصری زندگی اور اس کے مسائل سے ہم آہنگ نہ ہونا ہے۔ اقبال کا مردمومن اور مرد کامل کا نظریہ آج کے 'اینٹی ہیرو' سے میل نہیں کھاتا۔ ان کے بڑا شاعر ہونے میں کسی کو کلام نہیں جہاں تک اقبال سے ممکن ہو سکا۔ انہوں نے غزل اور نظم کے سرمائے میں اضافے بھی کیے۔

اقبال کے علاوہ کئی ایسے نظم نگار تھے جن کی شخصیت بیک وقت مختلف اور متضاد تصورات اور رجحانات کی مظہر ہے۔ ان نظم نگاروں میں نمایاں نام اقبال کے علاوہ، جوش، فراق، سیماب، ظفر علی خان۔ اختر میر ٹھی، جمیل مظہری، اختر شیرانی، مجاز، حفیظ، راشد، میراجی، اختر الایمان، فیض، تاثیر، مختار صدیقی، مجید امجد، یوسف ظفر، قیوم نظر، مخدوم، ساحر، احمد ندیم قاسمی، احسان دانش وغیرہ بھی تھے۔ لیکن اقبال اس ہجوم میں منفرد اور مختلف واقع ہوئے تھے۔ انہوں نے جدید نظم کی تشکیل میں اپنے مخصوص نقاطِ نظر کی ہی صرف آئینہ داری نہیں کی بلکہ اس میں فنی رچاؤ اور پختگی کے ساتھ ایک نئی آگہی' سے متعارف کرانے میں بڑا اہم رول ادا کیا۔ اقبال کی سوچ کی ہمہ گیریت نے اردو نظم کی نہ صرف کایا پلٹ کردی بلکہ اس طرز کے اقبال واحد شاعر قرار دیئے گئے۔ اقبال نے نظم کا تصور کیا ہے؟ اس بابت کچھ لکھا ہے کہ نہیں' وثوق سے میں کچھ نہیں کہہ سکتا لیکن ان کی نظموں کے مطالعہ سے ان کے یہاں ایک نوع کی فکری وحدت کا پتہ چلتا ہے اس لئے ان کی کئی نظمیں' فکری وحدت کے سپاس نامے ہیں۔ اقبال گوئٹے سے کافی متاثر تھے انہوں نے 'پیام مشرق' گوئٹے کے جواب میں قلمبند کیا ہے۔ 'پیام مشرق' کے مطالعہ سے اس بات کا بخوبی اندازہ لگتا ہے کہ اقبال نے کئی یورپی فلسفیوں کا مطالعہ کیا تھا۔ جرمن مفکرین شیوپنہار، مارکس، ہیگل اور آئن اسٹائن کے نظریات سے کما حقہ واقف تھے۔ انگریز مفکروں اور ادیبوں میں لاک، براؤننگ، ٹینی سن وغیرہ' ان مغربی فلسفیوں اور شاعروں کے مطالعہ سے اقبال کے فکری نظام اور شعور میں کافی پختگی دیکھی گئی۔ اقبال نے اپنی نظموں میں مختلف اسالیب کی نہ صرف اتباع کی' بلکہ مغربی نظموں کی فنی پختگی اور طرز اظہار سے استفادہ بھی کیا۔

اقبال کی مقبولیت میں ان کے شعری سرمایہ سے زیادہ ان کے فلسفیانہ خیالات اہمیت کی حامل ہے۔ لیکن ان کے معاصرین نے ان کے اسی فلسفیانہ سوچ کی بنیاد پر ان کو رد بھی کیا۔ ترقی پسند' اقبال کے مذہبی افکار اور ان کی احیا پسندی کے نظریہ کو ہر دو سطح پر قبول کرنے سے گریز کرتے رہے۔ اختر حسین رائے پوری' دراصل ایک ترقی پسند نقاد تھے ان کی رائے بہت لوگوں کو ہضم نہیں ہو سکی لیکن

ان کی باتوں کو پورے طور پر Rule out بھی نہیں کر سکتے۔ ہمیں ان کی یہ رائے، سوچنے پر آمادہ تو ضرور کرتی ہے:

''اقبال کا فلسفۂ زندگی کہتا ہے کہ دنیا کو سائنس اور مشینی صنعت سے منہ موڑ کر قدیم مذہبی نظام کی طرف آنا چاہیے۔ جس کی تدوین مومنوں کے ہاتھ ہوگی۔ اس نظام کو قائم کرنے کے لئے شاہین کی مثال پر عمل کرنا ہوگا۔ یعنی وقت ضرورت جبر سے کام لینا ہوگا ظاہر ہے کہ مغربی سائنس اور صنعت وحرفت کی مخالفت اور ایک بہتر اخلاقی نظام کے نام ایک اقلیت کی ڈکٹیٹری فاشزم کے بنیادی عناصر یہی ہیں۔ قالب میں فرق ہوسکتا ہے لیکن روح وہی ہے۔'' [۲۴]

اقبال کو کئی لوگوں نے تصوراتی شاعر کہہ کر رد کرنے کی کوشش بھی کی، اقبال کی شاعری کی تفہیم و تحسین کی خاطر ہمیں چند سکہ بند مسلمات کو مان کر آگے بڑھنا ہوگا یہ کہ ان کی شاعری مخصوص دور اور مخصوص قومی اور ملی مزاجوں کی آئینہ دار ہے۔ اس میں دو رائے نہیں کہ ان کا اسلوب قدرِ Loud ہے یعنی کہ خطیبانہ اور قصیدے کے مزاج سے قریب معلوم پڑتا ہے۔ اس وجہ سے ان کی شاعری کا ڈکشن بلند آہنگ لہجہ سے ہم رشتہ ہے۔ اقبال کی ابتدائی شاعری کا جب ہم مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں ان کے یہاں ابتداء میں جو موضوعات ملتے ہیں ان میں حالی اور آزاد کے اثرات ہیں۔ مثلاً مناظر فطرت، حب الوطنی اور قومی اہمیت کے مسائل اور اس دور میں مغربی نظموں کے ترجموں کا بھی رواج عام تھا۔ انہوں نے بھی مغربی طرز احساس اور طرز اظہار کوئی نظموں میں اختیار کیا۔

اقبال یوں تو رومانی مزاج کے حامل تھے اور فطرت سے ان کی وابستگی، انہیں مغرب کے رومانوی شاعروں سے قریب کر دیتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کا پورا آئیڈیلزم کا جو فلسفہ ہے، وہ ایک رومانی خواب ہی تو ہے۔ اقبال کی ابتداء میں، زندگی کے مظاہر سے دلچسپی، رومانی ہی تھی۔ بعد میں ان کے یہاں فلسفہ نے زندگی اور اس کے مظاہر کو دیکھنے کا زاویہ ہی بدل ڈالا۔ لیکن شروع میں جب ارد گرد کی صورتحال سے بیزار ہوئے تو فطرت کو اپنا ہم نفس بنانے کی سعی کی اور اس کے پرسکون ماحول میں جذباتی آسودگی کیلئے کسی شاداب وادی کی طرف نکل پڑے:

تنہائی شب میں حزیں کیا؟ انجم نہیں تیرے ہم نشیں کیا ؟
یہ رفعت آسمان خاموش خوابیدہ زمیں ، جہاں خاموش

یہ چاند یہ دشت و در یہ کوہسار فطرت ہے تمام نسترن زار
موتی خوش رنگ پیارے پیارے یعنی، تیرے آنسوؤں کے تارے
کس شئے کی تجھے ہوس ہے اے دل قدرت تیری ہم نفس ہے اے دل

اس نظم میں سیدھے سادھے انداز میں جذباتی آسودگی کا متبادل تلاش کرتے ہوئے شاعر فنی داؤ پیچ اور تکنیکی ٹا مک ٹوئیوں سے احتراز کرتے ہوئے براہ راست انداز میں 'فطرت سے ہم کلامی کی ہے۔ تصنع اور تکلف سے پاک ایک اور نظم 'ایک شام' دیکھئے:

خاموش ہے چاندنی قمر کی شاخیں ہیں خاموش ہر شجر کی
وادی کے نوا فروش خاموش کوہسار کے سبز پوش خاموش
فطرت بے ہوش ہوگئی ہے شب کے آغوش میں سوگئی ہے۔
کچھ ایسا سوگ کا فسوں ہے نیکر کا خرام بھی سکوں ہے
تاروں کا خموش کارواں ہے یہ قافلہ بے در رواں ہے
خاموش ہیں کوہ دشت و دریا قدرت ہے مراقبے میں گویا
اے دل تو بھی خموش ہوجا آغوش میں غم کو لے کر سو جا

پوری نظم میں 'سکوت' سرگوشیاں کرتی دکھائی دے رہی ہے اسے ہم Poetry of Sound سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ پوری نظم خوبصورت پیکر تراشی کا ایک نادر نمونہ بن گئی ہے۔ ان ابتدائی نظموں میں غنائیت کے میٹھے دھارے بہتے دکھائی دیں گے۔ اظہار میں جذبہ کی شدت کے بجائے 'دھیمے سروں میں آوازوں کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ کہیں کہیں خود کلامی کی کیفیت بھی ہویدا دکھائی دے گی اور بقول وزیر آغا ''انفرادیت کی طرف اقبال کا یہی رجحان اسے جدید اردو نظم کا اولین علم بردار قرار دینے کے لئے کافی ہے۔'' اس کا سلسلہ کم وبیش ۱۹۰۸ء تک جاری رہا۔ لیکن ۱۹۰۸ء سے انگلستان کے سفر سے واپسی کے بعد آخر عمر تک اقبال نے ایک مخصوص نظام فکر کو اپنے لئے ایک فلسفۂ حیات کے طور پر قبول کیا ہے اور اسی کے زیر اثر شاعری کرتے رہے۔ اقبال اپنے فکری سفر میں دو متضاد راہوں کے مسافر دکھائی دیتے ہیں۔ ایک جانب تو مشرقی تصورات اور فکریات کے قائل نظر آتے ہیں بلکہ ان سے والہانہ شیفتگی کے شواہد بھی بہت مستحکم ہیں۔ دوسری جانب مغربی نظام فکر سے بھی مستفیض ہوتے رہے لیکن ان کے اس فکری سفر میں کئی ایسے موڑ بھی آئے جہاں وہ ایک نوع کی فکری کشمکش اور

متضاد صورتحال کے شکار دکھائی دیئے کبھی وہ مذہب کی طرف راجع ہوتے ہیں اور ان کے کلام کو اسلامی افکار اور بعض مشرقی مفکرین کے تصورات کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کی لیکن نامور اطالوی مفکر ایساندا بوزانی کا خیال ہے کہ

"حقیقت یہ ہے کہ اقبال کو مشرقی تمدن سے گہرا لگاؤ ہے اور وہ خواہ اپنے مذہبی افکار میں نطشے، برگساں، میک ٹیگر یٹ اور دیگر مغربی مفکرین سے کتنا ہی کیوں نہ حاصل کرے۔ اس کا دل پھر بھی قرآن اور اس کے شارحین کا گرویدہ ہے۔ جس میں ایک طرف ابن تیمیہ اور ہندوستان کے شیخ احمد سرہندی اور دوسری طرف ایران کے نامی عارف جلال الدین رومی شامل ہیں جو یونانی وکلاسیکی فکر کے علی الرغم خاص اسلامیت کے قائل تھے۔" ۲۵

اقبال کے یہاں مشرقی فکر اور مغربی تصورات کے مابین ایک کشاکش ہمیشہ جاری رہی اور اسی کش مکش اور آویزش کے نتیجے میں ان کے یہاں ایک نئے انسان کا تصور پیدا ہوا وہ انسان دراصل بیسویں صدی کا انسان تھا۔ اقبال نے اس نئے انسان کی پوری نقل وحرکت اور اس کے جدوجہد کو تمام تر عقلی اور مادی کی بجائے اسے روحانی جہت عطا کرنے کی کوشش کی۔

وہ نیا انسان نطشے کے 'Superman' کے نظریے یا تصور سے بہت قریب تھا۔ صرف فرق یہ تھا کہ اقبال کا 'تصور انسان' روحانیت کا پابند تھا یا روحانیت کے پابند اقبال بنانا چاہتے تھے۔ نطشے اور اقبال کے تصورِ انسان میں تھوڑی بہت مغائرت تھی کیونکہ نطشے کا سپر مین' طاقت کا نمائندہ تھا' اور اقبال اپنے سپر مین کو روحانیت کا ترجمان قرار دینا چاہتے تھے تاکہ وہ دنیا میں انتشار اور انارکی نہ پھیلائے بلکہ انضباط اور سکون آسا ماحول خلق کرے۔

اقبال کی تخلیقی شخصیت کے تاروپود میں مغرب اور مشرق' پورے طور پر کبھی شیر وشکر نہ ہو سکے۔ ایک طرف ان کی فلسفیانہ اور مذہبی شخصیت اور دوسری جانب شاعرانہ شخصیت کے درمیان کش مکش کا ایک لامتناہی سلسلہ عمل دکھائی دیتا ہے۔ اس کش مکش میں کبھی ایک زاویہ نگاہ کا غلبہ ہوتا تو کبھی دوسرے زاویہ نگاہ ان پر حاوی ہو جاتا۔ اقبال کے افکار کی عظمت اور اس کی ہمہ گیریت کے بھی' بعض لوگ قائل نظر آئے مگر جن لوگوں نے ان کی شاعرانہ حیثیت کا تعین قدر کرنا چاہا وہ ایک نوع کے تذبذب کا شکار بھی نظر آئے' اس سلسلہ میں کلیم الدین احمد کی رائے تھوڑی مختلف ہے۔

''اقبال شاعر تھے اچھے شاعر تھے اور زیادہ اچھے شاعر ہو سکتے تھے اگر وہ شاعر ہونے پر قناعت کر لیتے اور پیغمبر بننے پر مُصر نہ ہوتے۔ اس پیغمبری نے ان کی شاعری پر کاری ضرب لگائی لیکن اس کاری ضرب کے بعد بھی ان کی شاعری باقی رہی اور یہ ان کی شعری جانداری کا ثبوت ہے۔'' ۲۶

مختصر یہ کہ اقبال جدید اردو نظم کی روایت میں ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتے ہیں اور ہمیں اقبال کی تلاش ان کے فلسفیانہ افکار کے بجائے ان کے طرز احساس اور ان کی فنی چابکدستی اور ہنرمندی کے تفاعلی کردار میں تلاش کرنے کی ہے۔ اقبال کے نظریۂ شعر پر اس بحث کا اختتام چاہوں گا۔

مری نوائے پریشاں کو شاعری نہ سمجھ — کہ میں ہوں محرمِ رازِ درونِ میخانہ
نغمہ کجا و من کجا سازِ سخن بہانہ ایست — سوئے قطار میکشم ناقۂ بے زمام را

اقبال کے علاوہ بیسویں صدی کے ربع آخر اور ۳۶ء کے قبل جن دوسرے شعراء نے اردو نظم کی روایت میں کوئی نقش قائم کیا' ان میں جوش ملیح آبادی کی حیثیت ہمیشہ مختلف فیہ رہی ہے۔ جوش' اقبال کے بعد ایک اہم شاعر ہیں۔ ان کی شاعری کے تین اہم موضوعات ہیں۔ اہم موضوعات میں مناظر فطرت کی عکاسی، حسن و عشق کا بیان اور انقلاب۔ جوش کا المیہ یہ ہے کہ وہ جذباتی زیادہ ہیں۔ اس لئے ان کی فکر میں گیرائی و گہرائی کے فقدان کا احساس' شدید ہوتا ہے۔ شاعری جوش نمو کے علی الرغم ضبط و توازن کا بھی متقاضی ہے۔ ضبطِ فغاں کے مضمرات سے انہیں کچھ لینا دینا نہیں تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کو اظہار و بیان پر بے پناہ قدرت حاصل تھی۔ جوش کے اندر شعلۂ خو کبھی کبھی غیظ کی صورت اختیار کر لیتا۔ جوش کے اندر دردمندی کی کیفیت بھی تھی۔ ان کی شخصیت میں ابتدائی عمر سے ایک پھانس تھی جسے ہم ایک نوع کی خلش بھی کہہ سکتے ہیں اور جذباتیت کبھی کبھی ایک بے نام سے کسک میں ڈھل کر' شعروں کے قالب میں اظہار پاتی تھی۔ یوں تو وہ ایک خوشحال زندگی گزارا کرتے تھے لیکن انہوں نے ایک جگہ لکھا ہے کہ عہد جوانی میں ایسی کوئی شئے تھی' جو انہیں پریشان رکھتی تھی۔

''ان تمام فارغ البالیوں کے باوجود مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ کوئی شئے رہ رہ کر میرے دل میں چبھا کرتی تھی وہ کوئی شئے تھی کیا؟ مجھے اس کے متعلق علم نہیں تھا۔'' ۲۷

ان کی ایک نظم کے چند اشعار پیش خدمت ہیں۔ یوں تو اس نظم میں فنی خوبیوں کا اہتمام

نہیں ملتا، لیکن جوش کے جذباتی تاثرات کی بہترین ترجمانی ملتی ہے:

ہر چیز پر سکوت ہے ہر شے پہ یاس ہے — غم حکمراں ہے دہر میں دنیا اداس ہے
صبحیں چھپی ہوئی ہیں قہر کی پر ہول رات میں — دوڑا ہے زہر چشمۂ آب حیات میں
سینوں میں قلب برف کی مانند سرد ہے — بس حد ہوئی کہ چہرۂ خوباں بھی زرد ہے
یہ جنگ کیا ہے ؟ ایک مجسم جنون ہے — گلزار کائنات کے تھالوں میں خون ہے

جوش کی ذہنی بناوٹ اور ان کے داخلی نظام کا اگر تجزیہ کیا جائے، تو معلوم پڑے گا کہ جوش کو غم واندوہ سے اتنا لگاؤ نہیں ہے جتنا کہ خارجی حالات سے جو دراصل بہجت کا ماحول خلق کرتے ہیں وہ روحانی واردات کے شاعر قطعی نہیں تھے نہ زندگی کے آلام کے زمزمہ پرداز تھے بلکہ وہ غمِ حیات سے ایک نوع کا فرار حاصل کر کے، فطرت میں پناہ لینے کو ترجیح دیتے تھے۔ اس طرح کے اظہارات کی ایک مثال ان کی نظم ترانۂ بیگانہ ہے:

لہریں ہنس ہنس کے عجب نغمے سناتی ہیں مجھے — ڈالیاں پھولوں کی جھک جھک کر بلاتی ہیں مجھے
شاخیں اپنے سائے میں پہروں بٹھاتی ہیں مجھے — ندیاں اپنے کناروں پر سلاتی ہیں مجھے

کوئی مجھ کو رنج ان احباب میں دیتا نہیں
اور اس خدمت کی قیمت بھی کوئی لیتا نہیں

اس میں شک نہیں کہ جوش اپنی نظموں میں فطرت سے ہم آہنگ ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ فطرت کے مظاہر کے عقب میں مخفی اور مضمر حسنِ ازل کو دیکھ لینے کی آرزو رکھتے تھے۔ 'ہماری سیر' ایک اچھی نظم ہے۔ اس نظم میں ایک پرسکون رات میں شاعر فرطِ اضطراب میں خوشنما ستاروں سے مخاطب ہو کر ان کے حسنِ ازل کے پردے میں باہر آکر مسکرانے کی کوشش کرتا ہے۔ نظم کے تیسرے بند میں، جس کے چند اشعار دیکھیں۔ شاعر ستاروں سے مخاطب ہے:

گہرا سکوت شب کا آہوں میں بہہ رہا ہے
تاروں سے بے کسی میں اس طرح کہہ رہا ہے

اے خوشنما ستارہ شمعیں جلانے والو — گردوں پہ سادگی سے جگمگانے والوں
اک بات میری مانو صدقے میں اس ضیا کو — جس گلشنوں میں جھونکے چلنے لگیں ہوا کے
جس وقت صبح صادق مشرق سے جگمگائے — جیسے ہی آج تم میں حسنِ ازل سمائے

کہنا کہ ایک بندہ مدت سے رو رہا ہے　　اردو کے بیکسی میں جاں اپنی کھو رہا ہے
جب صبح کا ستارہ ذرّوں کو جگمگائے　　تو اک ذرہ نکل کے پردے سے مسکرائے

لیکن جوش کا المیہ یہ ہے کہ اس طرح کا جذبہ جو فطرت سے ہم کلام ہونے کا ہے وہ رفتہ رفتہ سرد پڑتا جاتا ہے وہ مغرب کے شاعروں کی طرح' فطرت کی روح سے ہمکنار نہیں ہو پاتے' نتیجہ میں وہ فطرت کے اسرار کو جاننے سے قاصر رہ جاتے ہیں وہ نہ گہرائی میں غوطہ زن ہوتے ہیں اور نہ ہی ان کے ہاں کوئی واضح فکری نظام کے نشانات نظر آتے ہیں۔

جوش کی عشقیہ نظمیں بھی' بہت قابل ذکر نہیں ہیں وہ اس لئے کہ اس میں عشق کے سوز و ساز اور درد و داغ کے معاملات کم ہی دکھائی پڑتے ہیں۔ اس کا بھی اشارہ نہیں ملتا کہ ان کے یہاں کوئی خاص عشق ہے۔ ان کے یہاں عشق کے حوالے سے اقبال کی طرح کوئی مفکرانہ طرز نہیں ملتا بلکہ عشق کا ان کے یہاں بڑا سطحی تصور ہے۔ ان کی عشقیہ نظموں میں خون کی کمی کے باعث درد و کسک اور وہ باطنی تپش یا تب و تاب نہیں' جس سے عشقیہ نظموں کے رگوں میں گرمی پیدا ہوتی ہے' ان کی عشقیہ نظموں میں وہ رعنائی خیال نہیں جو کسی اختصاصی تصورِ عشق کی زائیدہ ہوتی ہے۔ بلکہ وہ تو 'رند شاہد باز' کہلانا فخر کی بات گردانتے ہیں:

کیوں نہ غلطاں ہوں کلامِ جوش میں رنگینیاں
جوش طفلی سے ہے رند اور رند شاہد باز

اس طرح کے اہتمام سے ان کے یہاں ایک نوع کا نشاطیہ آہنگ پیدا ہو گیا ہے اور قدم قدم پر شباب سے لطف اندوزی اور کیف و طرب کا احساس ہوتا ہے۔ 'جوانی کی رات' اور نظم 'اٹھتی جوانی' اس کی نادر مثالیں ہیں۔

جوش نے اپنے طور پر اقبال کی اتباع میں بغاوت اور انقلاب کے ترانے زور و شور سے گائے اور شاعرِ انقلاب کے خطاب سے نوازے بھی گئے۔ لیکن جوش کی انقلابی شاعری سے مکالمہ قائم کرنے سے پہلے' ہمیں جوش کے تصور انقلاب کو بھی دیکھنا ہے کہ کیا جوش کا کوئی واضح تصورِ انقلاب بھی تھا؟ دراصل ان کے پاس انقلاب کا کوئی واضح اور روشن تصور نہیں تھا جب کہ اقبال کے یہاں انقلاب کا تصور بہت نمایاں اور واضح تھا۔ جوش اپنے زمانے کی تحریکوں سے ایک طرح کی رومانوی وابستگی رکھتے تھے مگر سیاسی انقلاب کا تصور' ان پر واضح نہیں تھا۔ ہاں انقلاب ان کے یہاں شعری

موضوع تو ضرور بن پایا لیکن ان کی شاعری میں انقلاب کے حوالے سے جو بھی باتیں ملتی ہیں ان میں ایمان کی تپش اور تجربے کی صداقت کا فقدان ہے' میرا خیال ہے کہ انقلاب ایک مثبت رویہ ہے جو زندگی اور اس کے مسائل سے روبرو ہونے کا' لیکن بغاوت کوئی اپنے اندر تعمیری پہلو نہیں رکھتی۔ جوش بغاوت کے علمبردار تو کہے جاسکتے ہیں لیکن انقلابی شعور کی نمائندگی' ان کے یہاں کم ہے۔ اس سلسلے میں ایک سنجیدہ ادیب ڈاکٹر مسعود حسین خان کی رائے' جوش کے سلسلے میں دیکھتے چلیں:

"جوش انقلابی نہیں باغی ہیں۔ انقلاب کا دائرہ بغاوت سے زیادہ وسیع ہوتا ہے۔ انقلاب فکر میں ہو یا عمل میں اس بڑی تبدیلی کو کہتے ہیں جس میں ایک نظام کی شکست اس لئے ہوتی ہے کہ اس پر دوسرے کی تعمیر ہو سکے۔ بغاوت، سنگین حصاروں سے وقتی جذبات کے تحت سر ٹکراتی ہے' انہیں پاش پاش کر دیتی ہے یا خود ہو جاتی ہے۔ اندھا انقلاب بغاوت کا دوسرا نام ہے اس لئے انقلابی کا مرتبہ باغی سے بلند ہوتا ہے۔"

جوش کی انقلابی شاعری' ان کے شعری تجربے سے ہم آہنگ نہیں ہو پاتی۔ ان کی ایک نظم جس کا عنوان ہے 'انسان کا ترانہ'، اس نظم میں اقبال سے متاثر ہونے کے نتیجے میں ان کی قوتوں کا ذکر کرنا چاہتے ہیں لیکن جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں کہ شاعری صرف ذکر و افکار کا بیان نہیں ہے اور نہ شاعری کوئی کرتب بازی کا نام ہے۔ اس میں جذبہ، فکر، خیال اور تخیل کی صداقت کی آمیزش ضروری ہے۔ یہ تمام قوتیں مل کر ایک نئی دنیا کی تخلیق کرتی ہیں۔ اس نظم کے چند شعر سے آپ اندازہ آسانی سے لگا سکتے ہیں' کہ اس طرح کے اشعار تجربے کے 'گزران' سے کس طرح محروم دکھائی دیتے ہیں۔ چند شعر ملاحظہ کریں:

مری شان سے بحر و بر کانپتا ہے ۔۔۔ شجر کانپتا ہے حجر کانپتا ہے
مرے تیشۂ نو کی جھنکار سن کر ۔۔۔ دل سخت کوہ و کمر کانپتا ہے
مرے شرح جبر مشیت کے آگے ۔۔۔ نہاں خانۂ خیر و شر کانپتا ہے

نظم کے تمام ہونے تک پوری نظم میں تکرار کی ایک سی فضا قائم ہے۔ آخری شعر میں تو انہوں نے حد کر دی:

قسم جوش دنیا کہ ہر خشک و تر کی
کہ مجھ سے ہر ایک خشک و تر کانپتا ہے

جوش بڑے شاعر تھے لیکن انہیں شاعری کے فنی رموز سے واقفیت کم کم تھی انہیں پتہ نہیں تھا کہ شاعری سوز دروں کی ایک سرگزشت ہے' آبلہ پائی کی ایک داستان ہے فکر وخیال کی ایک لالہ کاری ہے' سوز وساز اور درد وداغ کا شناس نامہ ہے۔

انقلابی جذبہ ہمیشہ تعمیر نو سے عبارت ہے کیونکہ انہدامِ کہنہ باغی کی جولانگاہ ہے لیکن تعمیر نو اور نئی صورتحال کی اساس رکھنا' ہمیشہ انقلابی جذبہ کے حامل' افراد کا میدان رہا ہے۔ یہی جذبہ کی کمی جوش کی شاعری میں کھنڈت ڈالتی ہے۔ کھوکھلے اور سطحی تصور نے ان کی شاعرانہ کارکردگی کو منظوم نعرہ بازی کے صف میں لا کھڑا کیا ہے۔ مجنوں گورکھپوری کی رائے پر اس بحث کا اختتام چاہوں گا۔ یوں بھی مجھے جدید اردو نظم کے ابتدائی خدوخال کے علی الرغم اس کے ارتقائی مراحل سے ڈسکورس قائم کرنا ہے' اور بحث کے آخر میں نئی شعری جمالیات سے روبرو ہو کر آپ حضرات سے کم از کم اس باب میں رخصت کی اجازت چاہوں گا' چلئے جوش کے حوالہ سے قارئین مجنوں کی یہ رائے' دیکھتے چلیں:

"جوش کی شاعری کا بہترین حصہ اکثر و بیشتر کفِ دردہانِ چیخ سے زیادہ وقیع نہیں۔ جوش کی شاعری اندر سے بے انتہا بے مغز اور کھوکھلی ہے۔"

'پیش منظر میں' جو نظم نگاروں کی صف دکھائی دیتی ہے۔ اس میں حفیظ جالندھری کا ایک الگ مقام ہے۔ حفیظ کی رومانیت ان سادہ اور معصوم حیرتوں سے عبارت ہے' جو ان کے دل میں گردو پیش کے حسن کو دیکھ کر پیدا ہوتی ہے۔ لطف کی بات تو یہ ہے کہ وہ کسی مخصوص نظریئے سے علاقہ نہیں رکھتے۔ دراصل ان کا سرے سے کوئی نظریہ حیات ہی نہیں ہے۔ ان کے یہاں کوئی عمیق فکر نہیں ملے گی لیکن اس کے باوجود ان کی شخصیت میں فکری روئیوں کی موجودگی ان کی نظموں میں کہیں کہیں ضرور منعکس دکھائی دیتی ہیں۔ حفیظ کے ہاں نہ اقبال کی طرح مفکرانہ سنجیدگی کے شواہد ملیں گے اور نہ اپنے عہد کی نفسیاتی پیچیدگیوں کی وہ آئینہ داری کرتے نظر آئیں گے۔ اس کے برعکس وہ فطرت کی آغوش میں حیات بخش نغمے سنتے ہیں اور فطرت کے نغموں سے قلب وروح کی تازگی کا سامان کرتے ہیں۔ حفیظ کی نظموں میں رومانیت کا بہترین ثبوت' ان کی غنائیت ہے۔ بحروں کے انتخاب اور لفظوں کے انوکھے دروبست سے نغمے کا آہنگ خلق کرتے ہیں۔ انہوں نے جس خوبصورتی سے ہندستانی معاشرت کی مختلف کارگزاریوں کی نظموں میں ترجمانی کی ہیں۔ یہ خوبی ان سے ہی مخصوص ہے اور اس کی مثال' اردو کی نظمیہ روایت میں خال خال ملتی ہے۔ سرراس مسعود نے ان کی نظموں کے حوالے سے

بڑی عمدہ بات کہی ہے:

''حفیظ کا دل آئینہ خانہ ہے۔ دنیا کی رنگا رنگی، آوازوں اور صورتوں کے لباس میں اس آئینہ خانہ کی سیر کیا کرتی ہے۔ نغمہ بھی، نالہ بھی، خواب بھی، کبھی مل جل کر، کبھی الگ الگ یہاں آتے ہیں، اپنے اپنے عکس دیکھتے ہیں۔''

تھوڑی سی بات ان کے گیتوں کے بارے میں کر لی جائے کیونکہ حفیظ نے گیت بھی لکھے ہیں۔ انہوں نے نظموں کے خصائص کو برقرار رکھتے ہوئے گیت میں، نظم کے تصوری عنصر کو داخل کرنے کی کامیاب کوششیں کی۔ 'دل ہے پرائے بس میں'، 'پربت کا گیت'، 'اندھی جوانی' خاص طور سے مشہور ہوئیں۔ انہوں نے اس کے علاوہ ہیئت کے ایک نئے شعور سے بھی متعارف کرایا۔ بندوں کی ترتیب وتہذیب میں تغیرات تو کئے لیکن بحروں کے انتخاب میں نظم کے موضوعی نشیب وفراز کو نظروں سے کبھی اوجھل ہونے نہیں دیا۔ لہٰذا کوشش اس بات کی کہ نظموں اور گیتوں میں سبک، نرم آثار، بحروں کا استعمال کیا جائے۔ انہوں نے قوافی کے التزام میں بھی فنی ہنرمندی کا ثبوت دیا ہے۔ 'جلوۂ خضر'، 'برسات'، 'تاروں بھری رات'، 'راوی میں کشتی'، 'شامِ رنگین'، 'صبح وشام کا کہسار'، 'تصویرِ کشمیر' اور کئی نگارشات میں فطرت کے شاداب مناظر کی خوب خوب عکاسی ملتی ہے۔ چند مثالیں نقل کی جاتی ہیں۔ خصوصاً منظر نگاری میں انہیں کمال حاصل تھا:

کس قدر نیلگوں وسعت سکوت انگیز ہے
جس کے اندر چاند کا چہرہ تجلی ریز ہے
رات کے افسوں میں گم ہوگئی ہے کائنات
یہ گماں ہوتا ہے کہ شاید سوگئی ہے کائنات

(راوی کے کنارے)

پچھم کے در پہ سورج بستر جما رہا ہے
رنگیں بادلے میں چہرہ چھپا رہا ہے
کرنوں نے رنگ ڈالا بادل کی دھاریوں کو
پھیلا دیا فلک پر گوٹے کناریوں کو
عکسِ شفق نے کی ہے اس طرح زرفشانی
گھل مل کے بہہ رہے ہیں ندی میں آگ پانی

(شامِ رنگین)

ان کے یہاں چند فنی تسامحات بھی راہ پاگئی ہیں۔ ان کے شعری تجربے کی پیشکش میں ربطِ تسلسل اور ارتقاء کے علاوہ عضوی پیوستگی کی بھی کمی کا احساس ہوتا ہے۔ وہ عام طور پر نظموں میں بندوں کے اضافے پر توجہ زیادہ صرف کرتے ہیں جب کہ ان کی یہ کاوش غزل کے نظامِ قوافی کی خامیوں کا

باعث بن جاتا ہے۔ ان کی ایک قابل ذکر تخلیق 'شاہنامۂ اسلام' ہے۔ یہ ایک نوع کے تاریخی واقعات وواردات اور شخصیات کے بیان سے عبارت نظم ہے۔ اس کی تقریباً چار جلدیں منصۂ شہود پر آچکی ہیں، اسے آپ ایک بیانیہ نظم قرار دے سکتے ہیں۔

اختر شیرانی، بیسویں صدی کے شعری منظر نامہ پر جتنے بھی شاعر ابھرے ہیں، ان کی نظموں میں کم یا بیش رومانی رجحان کے اثرات پائے جاتے ہیں۔

رومانوی رجحان کی نیلم پری سے جدید نظم نگاروں میں کوئی بھی محفوظ نہیں رہ سکا۔ اس نیلم پری کی کج ادائیوں سے زیادہ تر شعراً محظوظ ہوئے اور آنے والی نسلوں کو اس سے متعارف کرایا۔ اختر شیرانی کے یہاں دوسرے شعراء کے مقابلہ میں رومانی رجحان کا اہتمام اور التزام کچھ زیادہ ہی ہوا ہے۔ ان کی نظموں کے بین السطوری مطالعہ سے ان خصوصیات کا پتہ چلتا ہے کہ جن تجربوں کو اختر نے لفظوں کا پیراہن عطا کیا ہے۔ دراصل وہ تجربے عنفوان شباب کے واردات کا ایک خوبصورت اور با معنی بیان ہے۔ ان کی شعری شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں، ابتدائی محبت کے واردات نے بنیادی اینٹوں کا کام کیا ہے بعد میں ان ہی اینٹوں سے ان کی شاعری کا قصر تیار ہوا۔ اختر کی عشقیہ شاعری کو اردو غزل کی روایتی عشقیہ شاعری سے متمائز کرنے کی ضرورت ہے۔ ان کے جذبات و احساسات کے اظہار میں رجائیت کی لہریں رقص کرتی دکھائی دیتی ہیں اور چشمِ نظارہ کو وا کردیتی ہیں۔ چنانچہ 'آج کی رات'، 'گزری ہوئی راتیں'، 'عذرا' وغیرہ اس سلسلے کی قابل ذکر نظمیں ہیں۔ عذرا کا ایک شعری اقتباس ملاحظہ کریں:

مری حسیں مری ناز آفریں عذرا
دیارِ دل میں تو آئی بہار کی صورت
گدائے حسن سے اظہارِ عشق تو نے کیا
گنہگار سے اقرارِ عشق تو نے کیا

لیکن گریز اں لمحوں کے ساتھ اختر کے کلام میں بھی نئی کروٹیں ابھرنے لگیں۔ یعنی ان کے یہاں رجائیت کا یہ البیلا انداز تا دیر قائم نہ رہ سکا۔ کچھ ٹھوس حقیقتیں سامنے آتی ہیں اور اس کے خواب شکستوں سے چور دکھائی دینے لگتے ہیں۔

ان کی نظموں میں احساس کی کرچیاں چبھتی محسوس ہوتی ہیں۔ یہ ایک روحانی شاعر کی افسردگی

اور دل شکستگی کا منظرِ خونچکاں ہے۔ ان کی نظموں میں غم کی زہرناکی اور اضطراب کے تلخ دھارے موجزن دکھائی دیتے ہیں۔ ان کی نظموں میں احساس کی گھلاوٹ، پگھلتے ہوئے خوابوں کا حسن اور اس کی مہک کا احساس جاگنے لگتا ہے۔ مثلاً 'جہاں ریحانہ رہتی تھی'، 'ایک حادثہ'، 'دعوت' اور 'عشرتِ رفتہ'، 'ایک تنہا مرغابی'، 'کئی دن سے' نموتناً ایک بند پیشِ خدمت ہے:

ہے پیشِ نظر پیکر گلفام کسی کا
کہتا ہے فسانہ دلِ ناکام کسی کا
وارفتگی شوق ہے اور نام کسی کا
ویرانی ہے قصہ شفق شام کسی کا
دیکھا نہیں روئے شفق افشاں کئی دن سے
آئی نہیں وہ جانِ بہاراں کئی دن سے

اختر کے یہاں عورت کا ایک جمالیاتی تصور ابھرتا ہے۔ یہ شعور کوئی ماورائی صورت اختیار نہیں کرتا بلکہ یہ عورت کی ارضی ہستی ہے۔ اختر کی نظمیں' مجموعی طور پر شخصی جذبات کا اظہار ہیں اور یہ جذبات ان کے ایامِ عشق کے جذبات ہیں جن میں تموج اور ایک ذہنی ابال تو ہے لیکن انسانی قلب پر کوئی دیرپا اثر قائم نہیں کرتا۔ اختر کے سلسلے میں ناقدوں کی اپنی اپنی رائے ہے لیکن بعض باتیں ایسی ہوتی ہیں جس سے اختلاف کرنا' ادبی نقطۂ نگاہ سے ضروری ہو جاتا ہے ان کا کہنا ہے کہ' اختر شیرانی کا رومانی رجحان حقیقی زندگی سے پرے' ایک خیالی دنیا آباد کرتی ہے۔ مگر میں سمجھتا ہوں اس رائے کی وجہ سے اختر شیرانی کی شاعری کا اعتبار کم نہیں ہو جاتا۔ کلیم الدین احمد' اختر کی روحانیت پر اظہار خیال کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ:

''جو شاعر زندگی سے گریز کرے جو دنیا سے منہ موڑ کر کسی خیالی دنیا میں جا بسے' وہ کبھی اعلیٰ پایہ کا شاعر نہیں ہو سکتا۔'' [۲۸]

کلیم الدین احمد کے اس طرح کے فرموداتِ عالیہ سے' اکثر ناقدین نے اختلاف کیا ہے۔ ان کی تنقیدی بصیرت اور رائے کی قطعیت اپنی جگہ پر ہے اس میں کوئی کلام نہیں کہ وہ مشرقی ادب کو مغربی عینک سے دیکھنے کے خوگر ہیں۔ ان سے ایک بنیادی غلطی جو ہو جاتی ہے وہ ہے مغرب کی جمالیات کو' مشرق کی جمالیات سے گڈمڈ کر دینا۔ دوسری بات دونوں خطوں کے سیاسی، سماجی، تہذیبی

اور ثقافتی تناظرت الگ ہیں لیکن مغرب کے Ethos کو وہ مشرق پر نافذ کرنے کے ہمیشہ درپہ رہتے ہیں۔ اختر شیرانی کے بارے میں بھی ان کی یہ رائے تھوڑی بہت بحث کا مطالبہ ضرور کرتی ہے۔ عالمی ادب، جوان کا میدان ہے وہاں بھی اس بنیادی نکتہ پر اتفاق ہے کہ ادب زندگی سے ہم رشتگی کے علی الرغم زندگی سے ایک نوع کا فرار بھی ہے کیونکہ فن کی تخلیق ایک طرح زندگی سے گریز ہے اور از سر نو صورتحال کا خلق کرنا بھی ہے۔ ادیب اور شاعر سے اس بات کا مطالبہ کہاں تک جائز ہے کہ وہ اپنے گرد و پیش کی تصویر کشی ایک فوٹو گرافر کی طرح کرے۔ شاعر، دراصل اپنے مشاہدہ، مجادلہ، تخیل اور جذبے کی آمیزش سے داخلی کوائف سے ہم آہنگی کے عالم میں وہ زندگی اور کائنات کی تخلیق نو کرتا ہے۔ کیونکہ یہ دنیا فن کاروں کے خوابوں کی دنیا ہے۔ دراصل یہ سب خرابی، شاعر کے یہاں موضوع کی اختصاصیت کی وجہ سے ہے۔ شاعر کون سے موضوع کا انتخاب کرے، اس پر خارجی جبر کیلئے کوئی جگہ نہیں ہے۔ شاعر کی خوبی یا خرابی یا فن پر اس کی گرفت مضبوط ہے یا ڈھیلی، اسے اپنے اسلوب پر قدرت حاصل ہے کہ نہیں، اس نے اپنی تخلیق کو کس ڈھنگ سے پیش کیا ہے، یہ سوالات اہم ہیں اور غور و فکر کا متقاضی بھی۔

یہ ہمارے لئے پرکھ اور پہچان کا حوالہ ہونا چاہئے نہ کہ اس نے کس موضوع کا انتخاب کیا ہے۔ جدید نفسیاتی نظریات نے یہ باور کرایا ہے کہ فنکار اپنے لاشعور میں ایسی شبیہیں چھپائے بیٹھا ہے جو لاکھ شخصی ہونے کے باوجود اجتماعی لاشعور سے، اس کے ڈانڈے مل جاتے ہیں اس لئے کسی شاعر پر زندگی سے گریز اور فراریت کا الزام لگاتے وقت تھوڑا، توقف ضروری ہے میرا جی کے ساتھ بھی یہی صورتحال رہی ہے۔ اس پہلو سے بحث بعد کے کئی ابواب میں میں نے کی ہے۔

اس طرح کی تنقیدی آرا سے ہٹ کر ہمیں تخلیق کاروں کے نگارشات کا تعین، قدر کرنا ہے جو کمزوریاں ہیں اس کی طرف بھی توجہ دلانے کی اشد ضرورت ہے لیکن اس طرح کی پوری کارروائی میں صرف ادبی تحفظات کو پیشِ نظر رکھنے کی ضرورت ہے۔ باقی باتیں تعصبات کے کھاتے میں آئیں گی۔ چند فنی باتیں کر لی جائیں۔ اختر کے یہاں نظموں میں عضویاتی پیوستگی کے شواہد کم کم ہیں اس کی بنیادی وجہ ان کی نظموں میں خیال و جذبہ میں وحدت کا فقدان اور خیال کی حسنِ تعمیر میں کمی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کی نظموں پر غزل کی دیوی براجمان ہے۔ کچھ نظمیں مختلف بندوں پر مشتمل ہوتی ہیں۔ لیکن اس التزام سے خیال کا ارتقاء نہیں ہوتا بلکہ ان بندوں میں تکرار خیال کی فضا بن جاتی ہے۔ معدودے چند

فنی کمیوں کے باوجود اختر کی نظمیں، جدید اردو نظم کے مطالبات کو پوری کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ ان کا اختصاص یہ بھی ہے کہ انہوں نے مغربی صنف 'سانیٹ' کو خاص طور پر شعری تجربے کی صورت عطا کی، ان کا ڈکشن کافی دلفریب ہے۔ ان کی نظموں کا آہنگ ترنم خیزی کا بھی باعث بنتا ہے۔ اختر 'پایانِ کار اردو کی شعری روایت میں اپنی انفرادیت کا دستخط ثبت کرنے میں کامیاب ہو چکے ہیں۔

جمیل مظہری: یوں تو معروف غزل گو ہیں لیکن انہوں نے کئی نظمیں بھی کہی ہیں۔ ان کی نظمیں قلبی واردات کی آئینہ داری کے علی الرغم حسن وعشق کے ارضی پہلو کی بھی ترجمان ہیں۔ جمیل کے یہاں عشق و عاشقی کے مضامین کے علاوہ عصری مسائل کا بھی ادراک ملتا ہے۔ وطن کی محبت اور آزادی کی جدو جہد کے حوالے سے بھی کئی نظمیں تخلیق کی ہیں ان میں ایک نظم 'بھارت ماتا سے خطاب' ہے ان کے یہاں دوسرے شاعروں کے مقابلے میں فکری متانت کے شواہد موجود ہیں۔ ان کی چند نظمیں، جن میں ان کے تجربے کا نہ صرف لہو شامل ہے بلکہ عہد کے مسائل کے شعور کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں 'کہتے ہیں اس کو محبت'، 'کہانی'، 'یہ کیا ہوا تم کو' اور 'ڈرو خدا سے ڈرو' کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ 'کہتے ہیں اس کو محبت' کا پہلا بند ملاحظہ کریں:

چتون کے جھکاؤ میں اشارہ
آنکھوں میں ہے آج دل تمہارا
خاموشی میں گفتگو کی شدت
کہتے ہیں کیا اس کو محبت

'کہانی' کا یہ شعری اقتباس دیکھیں:

ہے ابھی چشم تصور میں وہ گھر کا آنگن
اور آنگن کا وہ چھوٹی سی دنیا ہونا
چاندنی راتوں میں دیکھا ہے انہی تاروں نے
مرے شانوں پہ تری زلف کا بکھرا جانا

کئی نظموں میں اقبال سے متاثر ہونے کے شواہد بھی ملتے ہیں۔ ان کے یہاں کوئی مربوط فکری نظام کی تلاش بے سود ہے لیکن ان کی شاعری میں فلسفیانہ سوچ وفکر کی لہریں موجزن ضرور ملیں گی۔ جمیل کے یہاں فکری کشمکش اور تشکیکی میلان بھی نظر آئے گا کیونکہ وہ زندگی کے مسائل کے بیان

میں تشکیکی اندازِ نظر کے قائل ہیں۔ وہ تشکیک کے ذریعہ حقائق تک پہنچنا چاہتے ہیں کیونکہ تشکیک جستجو کی علت ہے۔ 'فریادٔ' ان کی طویل نظم ہے اور یہ نظم ان کے تشکیکی ذہن کی بہترین ترجمانی کرتی ہے۔ اس سلسلے میں ان کی نظم 'ارتقاء'، 'آدمِ نو کا ترانہ'، 'سفر' قابل ذکر نظمیں ہیں۔ یہ رائے بھی درست تجزیے پرمبنی نہیں ہے کہ وہ ہمیشہ تشکیکی ذہن سے ہی کام لیتے ہیں' زندگی کی صداقتوں تک پہنچنے کا ان کے لئے تشکیک ایک مؤثر حوالہ ہے اور بس۔ یہ شعر دیکھیں:

جو دل کی گہرائیوں میں صبحِ ظہورِ آدم سے سو رہی تھی
میں اپنی فطرت کی ان خداداد قوتوں کو جگا رہا ہوں

عظمت اللہ خان: اردو کی شعری روایت میں عظمت اللہ خان ایک نمایاں نام ہے۔ ان کی شاعری میں ہندوستان کی روح دھڑکتی سنائی دے گی کیونکہ ہندوستانی روح کی بازیافت ان کا شیوۂ خاص رہا ہے۔ 'ہند اسلامی تہذیب' کے بجائے 'ہندوستانیت' سے ہم آہنگ ہونے کی سعی کرتے رہے۔ انہوں نے ہندی اور اردو کے امتزاج سے لوک گیتوں کی تجدید پر کافی توجہ صرف کی ہے۔ عظمت اللہ خان' نظیر اکبر آبادی کی روایت کو آگے بڑھانے کے لئے کوشاں تھے۔ اسی روایت سے میراجی اور کسی حد تک اختر الایمان نے بھی استفادہ کیا۔ انہوں نے اردو شاعری کے عنوان سے رسالہ اردو میں اپنے مجموعہ کلام 'سریلے بول' کا مقدمہ چھاپا۔ اس کی دوسری قسط جب انہوں نے ۱۹۲۴ء میں شائع کیا تھا تو اردو دنیا میں ایک نوع کا بھونچال آ گیا تھا۔ انہوں نے اپنے اس مضمون میں جو تجاویز پیش کی تھیں' وہ ہرگز نئی تو نہیں تھیں کیونکہ دبی زبان میں زیادہ تر اس وقت کے شعراء اور ادباء نے مباحث قائم کیے تھے لیکن کھل کر ان موضوعات پر باتیں کرنے کی کسی میں اتنی جرأت نہیں تھی۔ لیکن عظمت اللہ خان نے کھل کر ان تجاویز پر نہ صرف گفتگو کی بلکہ ان مباحث کو آگے بڑھانے میں بڑھ چڑھ کر حصہ بھی لیا۔ ان کے نزدیک اردو شاعری کا سب سے بڑا عیب 'اس کی ریزہ خیالی' ہے اور 'مسلسل نظم' کا لکھنا ہمارے شعراء کے لئے ایک کٹھن کام ہے۔ ان کے مطابق ہماری شاعری قافیہ پیمائی ہے اور اس کی ساری ذمہ داری غزل کے سر جاتی ہے۔

عظمت اللہ خان غزل کے خلاف اگر نہیں تھے تو اس کے حق میں بھی نہیں تھے اور اس سلسلہ میں ان کے اپنے دلائل تھے' جسے تسلیم کرنا اور نہ کرنا ہمارے ادب میں ایک مسئلہ تو ضرور تھا۔ لیکن غزل کے حوالے سے جو دلائل اور براہین انہوں نے پیش کیے تھے' اسے ہم پورے طور پر رد نہیں کر سکتے۔

ان کے چند نکات پر کیوں نہ ہم غور وفکر کریں' پہلے ان نکات کو دیکھیں' وہ کیا ہیں؟

''سب سے پہلی اصلاح اب یہ ہونی چاہئے کہ شاعری کو قافیہ کے استبداد سے نجات دلوائی جائے۔اس بات کو واضح کر دیا جائے کہ شاعری قافیہ کے اشاروں پر نہیں چلے گی بلکہ شاعر کے ارادہ اور خیال کو ضرورتوں کے آگے قافیہ کو سرخم کرنا پڑے گا......اب وقت آ گیا ہے کہ خیال کے گلے سے قافیہ کے پھندے کو نکالا جائے اور اس کی بہترین صورت یہ ہے کہ غزل کی گردن بے تکلف اور بے تکان ماردی جائے۔''۲۹

عروض کے سلسلے میں ان کی تجویز بڑی معنی خیز اور وقت کی ضرورت کے پیش نظر اپنی معنویت قائم کرتی ہے۔ کیونکہ ان کے خیال میں ہماری شاعری میں جو عروضی پابندیاں عائد ہیں وہ اردو کی ہندوستانی اور آریائی بو باس کے مطابق نہیں ہے۔ان کو اس بات کی شکایت ہے کہ ہندی عروض جو اردو کے فطری مزاج اور اس کے ترنم کے موافق ہے۔اس سے جان بوجھ کر چشم پوشی کی گئی ہے۔ان کی مندرجہ ذیل رائے دیکھتے چلیں:

''شاعری کے پھولنے پھلنے اور خیالات کے ارتقاء کے مطابق ڈھلنے کے لئے ضروری ہے کہ جہاں تک ممکن ہو عروضی آزادی میں کسی قسم کی رکاوٹ نہ ہو اس قدر ترنم کے سانچے شاعر کے سامنے ہوں کہ اسے ایسی جداگانہ نظم کے خیالات کے رنگ ڈھنگ اور چال ڈھال کے مطابق ایک سانچہ مل سکے اور بھی اس آزادی کے ساتھ اس سانچے کو ہر طرح شاعر اپنی ضرورتوں کے لحاظ سے سوچ کا ذریعہ بنا سکے۔اس قسم کی آزادی اس وقت میسر ہو سکے گی کہ جب چوٹی کے موزونیت کے اصولوں کے سوا باقی امور میں حتی الوسع اپنے کان کے ترنم والے ترازو اور اپنی روح کی خصوصی نغمہ سنجی پر چھوڑ دیا جائے۔''۳۰

انہوں نے یہ باتیں ہوا میں نہیں کی ہیں اور نہ ہی فکری ٹامک ٹوئیوں سے کام لیا ہے۔عروض کی آزادی سے متعلق جو بھی اصول انہوں نے وضع کئے ہیں انہیں تھوڑی بہت بحث کے بعد قبول کر لینا چاہئے تھا۔انہوں نے عروض کے لئے ہندی پنگل سے متعلق جو باتیں کی ہیں کہ عروض کو ہندی پنگل کا پابند ہونا چاہئے۔مذکورہ اقتباس میں عروض کی معذوریوں پر کسی نے پہلی بار ہماری توجہ مبذول

کرانے کی سعی کی اور اردو کو ہندوستانی مزاج سے ہم آہنگ کرنے کی یہ دوسری کوشش، اردو کی شعری روایت میں کی گئی لیکن اس پر عمل پیرا ہونے کے بجائے اس کے خلاف طبل جنگ بجادیا گیا۔ میں بھی اس خیال سے اتفاق رکھتا ہوں کہ غزل میں اب بڑی شاعری کے امکانات ختم نہیں تو کم ضرور ہو گئے ہیں۔ لیکن مشکل تو یہ ہے کہ نظم کا میدان بھی کافی تنگ معلوم ہوتا ہے۔ غزل میں تو یہاں وہاں چند اشعار پڑھنے اور سننے کو مل جاتے ہیں لیکن نظم کے سلسلے میں ایک طویل سناٹا ہے اور دور تک ویرانی ہی ویرانی ہے۔ بہرکیف، مایوسی کی بات اچھی نہیں ہے لیکن حقیقت سے بھی انکار مشکل ہے کہ نظم کے حوالے سے بھی اب کافی حوصلہ افزا ماحول نہیں ہے۔ عظمت اللہ نے چند نظموں میں ہندی پنگل کا اہتمام ضرور کیا ہے لیکن زیادہ تر نظمیں، روایتی طرز کی ہی ہیں۔ عظمت اللہ کا ایک کارنامہ گیت نگاری بھی ہے لیکن پروفیسر حنیف کیفی، ان کے گیتوں کے بارے میں، کچھ یوں رقمطراز ہیں:

"عظمت اللہ خان کے سلسلے میں ایک بات بار بار کہی جاتی ہے کہ ان کی شاعری کے اثر سے اردو میں گیتوں اور گیت نما نظموں کا رواج ہوا۔ نیز یہ کہ ہندی اسالیب شعراً کو اردو میں مقبول کرنے کا سہرا، ان کے سر ہے۔ مجھے اس رائے کے ماننے میں تامل ہے، اس سلسلے میں ان کی اہمیت جتانے میں خاصے مبالغے سے کام لیا جاتا رہا ہے اور اس کی ابتدا کا سہرا مولوی عبدالحق کے سر ہے جنہوں نے ان کی نظموں کو اپنی تعارفی تحریر کے ساتھ اردو میں شائع کیا۔" [۳۱]

حنیف کیفی کی رائے سے متعلق ہمیں کچھ نہیں کہنا، ہر ذمہ دار نقاد کو اپنی رائے منصفانہ طریقے سے دینے کا حق ہے۔ میراجی شعوری یا لاشعوری طور پر گیت کے سلسلے میں عظمت اللہ خان کی اتباع کرتے دکھائی دیتے ہیں لیکن میراجی کے گیت کا رنگ و آہنگ مختلف بھی ہے اور منفرد بھی۔

ترقی پسند تحریک:

جدید اردو نظم کی ترقی و توسیع میں، جہاں بہت سے شعراء انفرادی طور پر کوشش کر رہے تھے وہاں ترقی پسند تحریک کا بھی، بھرپور اشتراک رہا ہے۔ اردو میں جتنی بھی ادبی تحریکیں چلی ہیں، ان میں ترقی پسند تحریک بلاشک وشبہ ایک متحرک اور فعال تحریک کہی جاسکتی ہے لیکن یہ تحریک نظریاتی بنیادوں پر اُستوار کی گئی۔ اس کی شروعات ۱۹۳۶ء کے آس پاس، لکھنؤ کی پہلی پریس کانفرنس سے ہوئی۔

یہ کانفرنس دراصل لندن میں منعقد ہونے والی (Congress of writers for the defence of culture) سے متاثر ہونے کے نتیجہ میں وجود میں آئی۔ جن ادیبوں نے اس کانفرنس میں شرکت کی تھی' اس میں میکسم گورکی' تھامس مان، اندرے مارلو وغیرہ تھے۔ اس کانفرنس میں اتفاق رائے سے یہ طے پایا تھا کہ ادیب وشاعر کو اپنی ذات کے نہاں خانوں سے نکل کر انسانیت کے اجتماعی مفاد اور تہذیب وثقافت کے اعلیٰ اقدار کا تحفظ کرنا ہوگا۔ اس پیغام کا ایک واضح اور معنی خیز پہلو یہ تھا کہ اب رجعت پسند قوتوں کا مقابلہ کیا جائے اور فن کو انسانیت کی خدمت پر مامور کیا جائے۔ اس سلسلے میں ایک اپیل بھی ادیبوں کے نام شائع کی گئی۔

''رفیقانِ عالم! موت کے خلاف زندگی کی ہم نوائی کیجئے ہمارا قلم' ہمارا فن' ان طاقتوں کے خلاف رکنے نہ پائے' جو موت کو دعوت دیتی ہیں' جو انسانیت کا گلا گھونٹتی ہیں' جو روپے کے بل پر حکومت کرتی ہیں' جو کارخانہ داروں اور زبردستوں کی آمریت قائم کرتی ہیں پایانِ کار فاشزم کا روپ دھار کر سامنے آتی ہیں اور یہی وہ طاقتیں ہیں' جو معصوم انسانوں کا خون چوستی ہیں۔ اس تحریک کے اغراض ومقاصد سے متاثر ہو کر لندن میں قائم ان چند نوجوانوں نے ایک انجمن قائم کی۔ ڈاکٹر ملک راج آنند کو اس کا صدر منتخب کیا گیا۔ دوسرے اہم اراکین میں سجاد ظہیر، ڈاکٹر جیوتی گھوش، پرمود سین گپتا، ڈاکٹر دین محمد تاثیر شامل تھے۔ ان نوجوان ادیبوں نے ایک منشور تیار کیا اور اس میں وضاحت کی کہ ان پر اجتماعی ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ وہ ہندوستان میں منقلب سماج کی بدلتی ہوئی قدروں کا ساتھ دیں۔ اس وقت کا ہندوستان' ایک نئے سماج کو جنم دے رہا تھا۔ پرانی قدریں جاں بلب تھیں' ان قدروں کی بحالی اور ان کے قیام پر زور صرف کیا جانے لگا جو زندگی کے لئے نیا اسلوب اور نیا پیراہن لے کر آئی تھیں۔ کیونکہ ان کے مطابق موجودہ ہندوستانی ادب نہ صرف انحطاط پذیر ہے بلکہ رومانیت کے اسباق بھی پڑھاتی ہیں۔ زندگی سے متصادم ہونے کے بجائے فراریت پر آمادہ کرتی ہے۔ نئے افکار' نئے رجحانات کے لئے ذہن ودل کے دریچوں کو وا کرنے' کے بجائے بند کرنے کی تلقین کی ہے۔ تاہم ادیبوں کا فرض بنتا ہے کہ زندگی اور سماج کو واقعیت کا آئینہ دار بنایا جائے۔

منشور میں کہنہ روایت کا انہدام اور تعمیر نو کا مژدۂ جانفزا سنایا گیا۔" ۳۲؎

ترقی پسندی اور قدامت پرستی کے درمیان واضح امتیازات کی وضاحت یوں کی گئی:

"وہ سب کچھ جو ہمیں انتشار اور اندھی تقلید کی طرف لے جاتا ہے۔قدامت پسندی ہے اور وہ سب کچھ جو ہم میں تنقیدی صلاحیت پیدا کرتا ہے' جو ہمیں عظیم روایات کو بھی عقلی ادراک کی کسوٹی پر پرکھنے کے لئے اُکساتا ہے جو ہمیں صحت مند بناتا ہے اور ہم میں اتحاد و یکجہتی کی قوت پیدا کرتا ہے اس کو ہم ترقی پسند کہتے ہیں۔" ۳۳؎

اس تجویز میں فکر و نظر سے پابندی ہٹانے کی بھی بات کی گئی اور اظہار و خیال میں آزادہ روی کی روش کو عام کرنے کا اعلان کیا گیا۔ سجاد ظہیر جب لندن سے ہندوستان لوٹے تو انہوں نے باضابطہ طور پر اس تجویز کو ایک منضبط اور منظم تحریک کی صورت عطا کی۔ ان کی مساعی کا عملی ثبوت اپریل ۳۶ء میں لکھنؤ میں ترقی پسند مصنفین کانفرنس کا انعقاد کرنا ہے' جس کی صدارت مشہور ادیب منشی پریم چند نے کی۔ پریم چند نے اپنے صدارتی خطبہ میں کانفرنس کے اغراض و مقاصد کی نہ صرف تائید کی' بلکہ ادب اور زندگی کے مابین روابط کی نشاندہی کی اور آرٹ کو معنی و مفہوم کی سمت و رفتار سے واقف کرانے کی پُر زور وکالت بھی کی۔

ترقی پسندوں کے نزدیک اس ادب کو بہ اعتبار معیار اہم سمجھا گیا جس میں انسانیت کے مقاصد کی ترجمانی کی گئی تھی تاکہ زیادہ سے زیادہ لوگ اس سے استفادہ کر سکیں اور دل میں خلائق کے لئے خدمت کا جذبہ پیدا ہو سکے۔ ہر ادیب پر یہ ذمہ داری عائد کی گئی کہ وہ اپنے ادب میں یگانگت اور انسانیت کے گیت گائے۔ قومیت کے بجائے عالمگیریت اور رنگ و نسل کے امتیازات کو کالعدم کرنے کی ضرورت پر زور دیا گیا اور ان تمام قوتوں یا عناصر کو تسخیر کرنے کی ہدایت کی گئی۔ جو زندگی کو چھوٹے چھوٹے خانوں میں مقید اور حصار بند کرنا چاہتے ہیں ادیب کی آزادی پر زور دیا جانے لگا۔ ناگپور میں ساہتیہ پریشد کے تاریخی اجلاس کے موقع پر ادب اور زندگی کا استفہام کھڑا کیا گیا۔ ان خیالات کی تفصیلی وضاحت کے لئے ایک اعلان نامہ بھی پڑھا گیا جس پر مولوی عبدالحق' پریم چند' اچاریہ نریندر دیو' اختر حسین رائے پوری اور پنڈت جواہر لال نہرو نے دستخط کئے۔ اس اعلان نامہ کے مندرجہ ذیل نکات کی اہمیت اور معنویت اپنی جگہ مسلم ہے۔

"ہمارے خیال میں ادب کے مسائل کو زندگی کے دوسرے مسائل سے علیحدہ نہیں کیا

جا سکتا۔ زندگی ایک اکائی ہے...... اور ادب زندگی کا آئینہ اور کاروانِ حیات کا رہبر ہے۔ ہم نے تو یہ طے کر لیا ہے کہ ادب کا قالب کیا ہو مگر یہ نہیں بتایا کہ اس کے قالب کا رنگ کیا ہو؟ تو یہ دیکھنا ہے کہ کیا کہنا ہے؟ اور کس سے کہنا ہے؟ اپنے کہنے کا سوال بعد میں پیدا ہوتا ہے...... چنانچہ ہندوستانی ادیبوں سے ہماری توقع واجب اور جائز ہے کہ وہ یہ ثابت کر دکھائیں کہ ادب کی بنیادیں زندگی میں پیوست ہیں۔ زندہ اور صادق ادب وہی ہے جو سماج کو بدلنا چاہتا ہے اور جملہ بنی نوع انسان کی خدمت کی آرزو رکھتا ہے۔ ہمیں یقین ہے کہ ہمارے ملک کا ادب' جب زندگی سے اپنے آپ کو وابستہ کرے گا تو زندگی کے ارتقاء کا علم بردار ہوگا۔''۳۴

ان خیالات کی روشنی میں ایک باضابطہ تنظیم کی ضرورت محسوس کی جانے لگی۔ سید سجاد ظہیر نے اس تنظیم کو معرض وجود میں لانے کے سلسلہ میں اپنی گرانقدر خدمات پیش کیں' اور ترقی پسندانہ سوچ کے لئے زمین ہموار کرنی شروع کیں لہٰذا جب سجاد ظہیر کے اعلان نامہ کی کاپی ہندوستان آئی تو کسی ذہنی تحفظ کے بیشتر ادباء نے جس میں حسرت موہانی' منشی پریم چند' ڈاکٹر عابد حسین، نیاز فتح پوری، جوش ملیح آبادی، قاضی عبدالغفار، علی عباس حسینی اور فراق گورکھپوری نے دستخط کر دیئے۔ سجاد ظہیر کا یہ اعلان نامہ' ترقی پسند تحریک کا اولین اعلان نامہ' سمجھا جاتا ہے جو سجاد ظہیر کے غور و فکر کا شناس نامہ ہے۔

اس اعلان نامہ میں جو باتیں کہی گئیں وہ بادِ نسیم کے خوشگوار جھونکوں سے کم نہیں' اس میں سائنسی شعور کو پروان چڑھانے کا اظہار ملتا ہے۔ سماجی برائیوں یعنی تعصب، فرقہ پرستی اور انسانوں کے درمیان فرق و امتیاز سے نبرد آزما ہونے کے مشورے بھی شامل ہیں۔

ادیب کو معاشرے کے بہترین روایات اور اقدار کا امین ہونا چاہئے۔ اس اعلان نامہ سے رائج نظام میں' بھونچال پیدا کرنے کے جذبہ کا اظہار تو ہوا ہے۔ لیکن اس انتشار سے تعمیر کا کوئی مثبت پہلو ابھرتا نظر نہیں آتا۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ جن منازل کی طلب میں یہ آرزوئیں عود کر آئی تھیں۔ عرصہ تک خواب کی دنیا میں سرگرداں رہیں۔ منشی پریم چند اور سجاد ظہیر کے خیالات میں بھی تھوڑی بہت مغائرت کا احساس ہوتا ہے۔ انہوں نے معاشرے کی قلب ماہیت کے لئے ادب کو ایک ناگزیر حوالہ ضرور قرار دیا۔ ادیب کو نہ مذہب سے دستبردار ہونے کی کوئی تلقین کی اور نہ خاندان کی اکائی پر کوئی ضرب لگایا۔ انہوں نے توازن، تناسب اور اعتدال کے اسباق پڑھائے۔ پریم چند کے یہاں فرد اور

معاشرے کے درمیان مفاہمت اور ہم آہنگی پر زور زیادہ ملتا ہے۔ انہوں نے مشرقی قدروں کے قیام پر توجہ دلائی اور فرد کی تخلیقی آزادی کو بحال کرنے پر اصرار کیا' اور سیاست کے زیرنگیں آنے سے باز رہنے کا مشورہ بھی دیا۔ جب کہ سجاد ظہیر انقلاب کی راہ ہموار کرنے کے لئے خارجی سطح پر متحرک ہونے اور ادب و جمالیات کو مشرقی پیمانے سے آنکنے کے بجائے' غیر مشرقی مفہوم پیدا کرنے کی تلقین کی۔

ترقی پسند تحریک کا ایک بااثر حلقہ' ابتداء سے ہی اشتراکی نظریات کا قائل تھا لہٰذا اس طبقہ نے مارکسی نقطۂ نظر کے مطابق' ادب کی ماہیت اور سماج سے اس کی وابستگی اور زندگی میں اس کی کارکردگی کو سمجھنے اور سمجھانے کی بلکہ اس سے کام لینے کی کوشش کی۔

ترقی پسند تحریک کے حوالے سے یہ بات پہلی بار کہی گئی کہ سماج میں تبدیلیاں محنت کش طبقہ کی حرکت و عمل سے آتی ہیں۔ جب کہ یہی وہ طبقہ ہے جس کا صدیوں سے استحصال ہو رہا ہے۔ چنانچہ ادیب کا کام سماج کی اس تبدیلی میں حصہ لینا ہے جو انسان کے استحصالی قوتوں کا استیصال کر سکے۔ ادب کی ترقی اور اس کا ارتقاء سماجی عوامل کے' زیر اثر ہی ہوتا ہے۔ اس نظریہ کے پھیلنے پھولنے سے اردو والوں کو ایک نئی فکری جہت کی خوش گوار کرونوں سے آشنائی کا موقع ہاتھ آیا۔ ترقی پسند چونکہ کمیونسٹ پارٹی سے قریب ہوتے چلے گئے۔ چنانچہ ہندوستان کی صورتحال کے بارے میں مارکسی نقطۂ نظر کی تعبیر و تشریح کا اثر بھی ترقی پسند پر پڑنا لازم تھا۔ ہندوستانی صورتحال کے مزاج میں جب فرق پیدا ہوا تو کمیونسٹ پارٹی کے زیر اثر چلنے والی عوامی تحریکات میں انتشار پیدا ہونا شروع ہوا۔ ادیبوں میں ایک نوع کی بے چینی پیدا ہوئی' جب کہ سیاسی اور سماجی شعور سے وہ بہرہ مند ہو چکے تھے۔ لیکن فکری اور حسی سطح پر متحرک اور فعال رکھنے والے نظریات کے سوتے خشک ہو چلے تھے۔ یکسانیت' بوریت کا جواز فراہم کر رہی تھی۔ وہ پہلے جیسی تازگی نہیں تھی۔ اس طرح کی انارکی کا بنیادی سبب' دراصل یہ تھا کہ فن اور جمالیات کے اساسی مسائل کی طرف' توجہ کم دی جانے لگی۔ جب کہ ادب اور سماج کا تعلق اور ادیب کی نظریاتی وابستگی پر شد و مد کے ساتھ مباحث قائم کئے گئے اور اسے بار بار دہرایا بھی گیا مگر سماج کے بدلتے منظرناموں اور ادب کے مسائل کے تجزیہ کا جو ذریعہ تھی' اس پر ان کی گرفت کمزور ہوتی چلی گئی۔

'نیا ادب' کے پہلے شمارہ کے اداریہ میں' ان پہلوؤں پر اس طرح روشنی ڈالی گئی کہ ترقی پسند ادب کی سمت و رفتار کے نئے زاویہ نگاہوں میں آ گئے:

”ہمارے نزدیک ترقی پسند وہ ہے جو زندگی کی حقیقتوں پر نظر رکھے ان کا پرتو' ان کی چھان بین کرتا ہوا اور ایک نئی بہتر زندگی کا راہبر ہو۔ وہ زندگی کے ہلچل اور ہیجان کا ہی نقیب اور نبض شناس نہیں ہوتا وہ صرف سطح پر کروٹ لینے والی موجوں کے ساتھ ہی نہیں بہتا بلکہ زندگی کی گہرائیوں میں جا کر ان خاموش اور میٹھے دھاروں سے سیراب ہوتا ہے جو سطح سے نیچے بہتے رہتے ہیں۔“

مذکورہ بالا نکات' نہ صرف حوصلے کو رمق بہم پہنچاتا ہے بلکہ دوسرے رجحان کے پنپنے کے امکانات کو بھی آگے بڑھاتا ہے اور اپنے عصر کے مقصدی اور جذباتی ماحول کے لئے کشش بھی رکھتا ہے۔ ترقی پسندانہ خیالات کو مارکسی نظریے کے ساتھ گڈ مڈ کر دینے کے نتیجے میں ادیب کے فرائض میں خارجی حوالے کچھ زیادہ ہی داخل کر دیئے گئے اور داخلی تقاضوں کو نظر انداز کر دیا گیا۔ جب کہ تحریک کے ابتدائی مقاصد اور نظریات میں' کسی مارکسی اور اشتراکی نظام کا حوالہ نہیں ملتا لیکن ایک منظم کوشش یہ کی گئی' کہ ادبی تخلیقات میں شروع سے ہی اس نظام کی بنیاد رکھ دی گئی' اور رفتہ رفتہ یہ نظریہ تحریک کا بنیادی حوالہ بن گیا اور ہر وہ تخلیق قابلِ قدر سمجھی گئی جس میں اس نظام کے قیام کے متعلق باتیں کی گئی تھیں۔

کسی بھی تحریک کی نظریاتی سطح پر' کسی مخصوص نظریے سے وابستگی پیدا کرنا' اس وقت تک ادب کے لئے ضرر رساں نہیں ہے جب تک وہ تحریک سے وابستہ افراد کے فکر و احساس کا جزو لاینفک بن جاتا ہے۔ اس میں کوئی قباحت نہیں کہ اس نظریہ کو ادب میں کس طرح پیش کیا جائے اور اس کے اپنے مخصوص پیمانے کیا ہوں؟ کیوں کہ اس طرح کی باتوں سے نہ صرف فن میں جلا پیدا ہوتی ہے بلکہ علم وفہم میں یہ باتیں اضافہ کا سبب بھی ہوتی ہیں۔ مگر کسی نظریے کو جو کسی ملک یا مخصوص صورتحال میں حاوی ہو گیا ہو۔ مطلق اور آخری مان کر وقتی، سیاسی ضرورتوں کے پیش نظر انقلاب آفریں قرار دینا۔ ادب اور نظریہ دونوں کی فطری آزادانہ روش پر روک لگانا ہے۔ نظریہ عمل میں آ کر ہی اپنا جواز فراہم کرتا ہے۔ لہٰذا تسلیم شدہ نقطۂ نظر سے اختلاف کو پسند نہ کرنا یا پھر اسے ادب کی جدلیات میں شامل نہ کرنا، ادب کے بنیادی تقاضوں سے روگردانی ہے' ادبی تنقید اور نظریاتی افہام وتفہیم کے باب کو ہمیشہ کھلا رکھنا چاہئے کیونکہ فن پاروں کے تعین قدر میں اس طرح کی کارگزاریوں کی اشد ضرورت ہے۔ ایسا نہ کیا جائے تو ادبی تحریک اپنا جواز زیادہ عرصے تک قائم نہ رکھ سکے گی' خواہ اس کی پشت پناہی کتنا ہی

بڑا نظریہ کیوں نہ کر رہا ہو؛ ادب میں حرکیت کے عناصر اگر موجود نہ ہوں تو نظریہ اپنے اظہار کے لئے خود دوسرے وسائل ڈھونڈ لے گا اور اس طرح ادب نہ زندگی میں اپنا مؤثر کردار ادا کرے گا اور نہ ہی نظریے کے فروغ کا باعث ہوگا۔

مجھے اصغر علی انجینئر کی ایک بات کافی اچھی معلوم ہوئی کیونکہ انہوں نے اپنے اس بیان میں مفاہمانہ رویے کی طرفیں بڑی کامیابی سے کھولنے کی سعی کی ہے:

"سماجی، معاشی اور سیاسی عوامل بڑے پیچیدہ ہوتے ہیں اور ان پیچیدگیوں کے پیش نظر کہیں نہ کہیں مفاہمت ضروری ہو جاتی ہے۔ لیکن ایک باشعور ادیب اور مفکر کو یہ دیکھنا ضروری ہوتا ہے کہ یہ مفاہمت شخصی اور گروہی مفاد کے لئے کی گئی ہے یا نظریاتی اقدار کے مفاد میں۔ حالانکہ ان مفادات کے درمیان خط کھینچنا بذات خود بڑا مشکل کام ہے اور اس کے لئے نظریاتی ایمانداری کے علاوہ بڑے حوصلے، تجربے اور صحیح تناظر کی ہوتی ہے اور ہمیں یاد رکھنی بھی چاہئے کہ شخصی اور گروہی مفادات سے جنگ اسی وقت ممکن ہے۔ جب ہم خود ہر قسم کے ذاتی مفادات سے بلند ہو سکیں۔ اگر ان تمام باتوں کو ملحوظ رکھا جائے اور ہمارے کمٹ منٹ کی وہی کوالیٹی ہو جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا ہے تو ایسے کمٹ منٹ سے پیدا ہونے والا ادب اعلیٰ درجہ کا ہوگا۔ پروپگنڈا ادب ہرگز نہیں.......... دراصل اعلیٰ ادب کی تخلیق ایک طرف جمالیاتی انداز سے کمٹ منٹ چاہتی ہے اور دوسری طرف زندگی کو سنوارنے، حسن عطا کرنے والی اقدار سے۔"۳۵

اشتراکیت' ایک مخصوص اور پابند نظامِ فکر سے عبارت ہے لیکن ترقی پسندی' انسان کی ازلی اور ابدی خواہشوں کا سمت نامہ ہے۔ ترقی پسندی انسان کی فطرت میں شامل ہے لہٰذا ترقی پسندی کو اشتراکیت کے ساتھ خلط ملط کرنے کی وجہ سے کئی غلط فہمیاں راہ پا گئی ہیں۔ ترقی پسندی صورتحال کی تبدیلی قدرت کے فطری اصولوں کے تابع رہ کر کرنا چاہتی ہے جب کہ اشتراکیت ایک ایسا نظام ہے جو خارج سے مسلط کیا گیا ہے۔ کیونکہ اس کی نظریاتی بنیادوں میں منصوبہ بندی کے عناصر شامل ہیں۔ پریم چند ترقی پسندوں میں مجھے واحد ادیب نظر آئے جنہوں نے نہ صرف ترقی پسندی کے مفہوم کی وسعت اور اس کی کشادگی کی طرفیں کھولیں بلکہ اس سماج کو ایک بہتر اور بامعنی سماج میں منقلب

دیکھنا چاہتے تھے۔ان کے معترض خیالات دیکھیں۔

''ترقی پسند مصنفین کا عنوان میرے خیال میں ناقص ہے۔ادیب یا آرٹسٹ طبعاً اورخلقاً ترقی پسند ہوتا ہے۔اگر یہ ان کی فطرت نہ ہوتی تو وہ شاید ادیب نہ ہوتا تو وہ آڈیلسٹ ہوتا اسے اپنے اندر بھی ایک کمی محسوس ہوتی ہے اور باہر بھی اس کمی کو پورا کرنے کے لئے اس کی روح بے قرار رہتی ہے۔وہ اپنے تخیل میں فرد اور جماعت کو مسرت اور آزادی کی جس حالت میں دیکھنا چاہتا ہے۔وہ اسے نظر نہیں آتی اس لئے موجودہ ذہنی اور اجتماعی حالتوں سے اس کا دل بے زار ہوتا ہے وہ ان ناخوش گوارر حالات کا خاتمہ کر دینا چاہتا ہے تا کہ دنیا جینے اور مرنے کے لئے بہتر ہوجائے۔''[۳۶]

دراصل ترقی پسندوں نے فرد کی ذات کو منہا کرنے پر زور دیا اور اسے بھیڑ چال کا ایک مجہول حصہ بھی بنانا چاہا جس کی نکیل کو کسی خارجی نظریہ ساز کے ہاتھ میں تھما دیا۔جب کہ تخلیق اصولی طور پر انفرادی عمل ہے۔ترقی پسند مصنفین کے مخالفین کا ایک اعتراض یہ تھا کہ ترقی پسند ادب انفرادیت قائم نہیں کرتا کیونکہ ان کے نزدیک ادیب کی انفرادیت کا سر چشمہ کسی ایسے کوہستانی سلسلہ میں ہے جس کی دریافت ممکن نہیں' دوسرا اعتراض یہ تھا کہ ترقی پسند سماجی فریضہ کی ادائیگی کے چکر میں فن اور اظہارات کے حرکی عناصر سے ہی دور جا پڑے۔ادب کے وسیلے سے فوری ردِعمل کے اثرات مرتب کرنے پر زیادہ توجہ دی جانے لگی۔حسن اور جمالیاتی قدروں کی تلاش و جستجو نگاہِ التفات میں بار پانے لگے۔اثر لکھنوی نے اپنے مضمون 'ترقی پسند ادب کی نفسیاتی تحلیل' میں کہا کہ یہ لوگ ادب برائے زندگی کا غلط تصور رکھتے ہیں اور ترقی پسندوں کے بنیادی تصور کو ہی غلط ٹھہرایا۔اختر تلہری 'نگار' کے ایک شمارہ میں رقمطراز ہیں:

''شعر کے لئے مارکسی موضوعات کی غلامی زہر ہلاہل سے کم نہیں۔شعر کی آفاق گیری کی خصوصیت ان ہنگامی تحریکات کے عملی پہلوؤں سے وابستہ ہونے کے بعد ختم ہوجاتی ہے۔ایسی شاعری وقتی مسائل کو بہت ہی ہنگامی ضرورتوں کی وقتی ترجمان بننے سے اور زیادہ کچھ نہیں جب شاعری سیاسی اور اقتصادی نظریات کی غلام بنادی گئی تو پھر مقدم چیز وہی سیاسی اور اقتصادی نظریات ہوں گے۔طرزِ ادا،

اسلوبِ بیان اور تخیل شعری میں اس کا ڈھلاؤ بالکل غیر فطری چیز ہو جائے گا۔"

اسی طرح کے خیالات کا اظہار صرف ترقی پسند تحریک کے مخالفین نے نہیں کیا بلکہ خود اس تحریک کے بنیاد گزاروں کو اس کا احساس ہوا کہ اس تحریک کے اساسی پروگرام سے ترقی پسند ادیب گریزاں ہیں جن تحریروں کو ترقی پسندوں نے' ابتدا میں کافی اہمیت تفویض کی تھی۔ بعد میں وہی تحریریں' احتساب کی زد میں آ گئیں۔ لہٰذا اس طرح کی تخلیقات پر افسوس اور تاسف کا اظہار کیا گیا۔

ادب میں کسی نظریہ یا موقف کا اظہار کوئی گناہ نہیں' کسی تحریک کا پابند ہونا یا پھر اس کے اشاعتی پروگراموں میں حصہ لینا' بھی کوئی جرم نہیں' گناہ نہیں۔ لیکن تخلیقیت کو کسی مخصوص دائرے میں مقید کرنا' اور اس کے دوسرے اہم پہلوؤں کو نظر انداز کرنا ایک طرح کی ادبی بددیانتی ہے۔ زندگی جب ایک سیدھ پر سفر نہیں کر سکتی۔ مختلف راہیں تلاش کرتی ہے ادب جو زندگی کا ترجمان ہوتا ہے اسے کیوں کر چند تصورات کے زنداں میں قید کیا جا سکتا ہے۔

ترقی پسند تحریک ایک خاص نہج پر سوچنے کا نام ہے۔ یہ زندگی اور سماج کے کہنہ روایت سے انحراف کا ایک موثر وسیلہ ہے۔ زندگی میں مادے کے رشتے سے انکار نہیں کیا جا سکتا، زندگی کی مادی حقیقتیں شعور کو ارتقاء بخشنے کی سبیل بھی ہیں اور معاشرتی فلاح و بہبود کا ایک موثر حوالہ بھی۔ ترقی پسند ادیبوں نے مادی حقیقتوں کی نقاب کشائی میں یوں تو کھل کر حصہ لیا لیکن وہ اس عمل میں شعوری یا لاشعوری طور پر اتنے محو ہو گئے کہ انسانیت اور اس کے مطالب پس پشت جا پڑے۔ جب کہ زندگی کی دوسری احتیاج روحانی تسکین اور آسودگی میں ہے۔ ترقی پسندی کے مثبت نتائج کے بجائے آپس میں اختلاف کی راہیں زیادہ اُستوار ہو گئیں اور اس طرح کا سوال اٹھایا گیا کہ آخر اصلی ترقی پسند کون ہے؟ سردار نے فیض کی رمزیت کو غیر ترقی پسندانہ روش قرار دیتے ہوئے' ترقی پسندی سے اسے ٹاٹ باہر کر دیا۔ ممتاز حسین ابتدا سے یہ کہہ رہے تھے کہ بیشتر ترقی پسند ادیب دراصل ادراک حقیقت سے نابلد ہیں کیونکہ ممتاز حسین نے ادراک حقیقت کے تصور کو اشتراکی حقیقت نگاری کے' مترادف قرار دیا۔ اس طرح کی باتوں کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ تحریک تنظیمی طور پر انتشار کا شکار ہو گئی۔ اس کا ایک المناک پہلو یہ ہے کہ ادیبوں کی ایک قابل لحاظ تعداد لکھنے پڑھنے سے ہی تائب ہو گئی اور بعضوں نے اس منشور کی پرواہ کئے بغیر آزادانہ طور پر ادب تخلیق کئے۔ اس تحریک کو مزید انتشار اور انارکی سے بچانے کے لئے 'چھٹی کل ہند کانفرنس' بلائی گئی اور ایک نیا منشور جو نسبتاً زیادہ وسیع النظری اور کشادہ نظری پر مبنی تھا'

اختیار کیا گیا اور ادیبوں کو ہر طرح کے خیالات اور نظریات قبول کرنے کی چھوٹ دے دی گئی لیکن اس کے ساتھ ساتھ طرفہ تماشہ یہ بھی ہوا کہ چند تحدیدات بھی عائد کردی گئیں۔

''بے مقصد زندگی، فنا پسندی اور جبر پرستی ایسے رجحانات ہیں جو ہماری تہذیب کی راہ میں رکاوٹ بنتے ہیں۔ ہم اس ادب کے مخالف ہیں جو عریانی، فحاشی اور دہشت پسندی پھیلاتا ہو۔ ہمارے ادب کو فنی اعتبار سے خوبصورت ہونا چاہئے۔ قومی اور عام پسند ہونا چاہئے۔''

اس وسیع النظری اور وسیع المشر بی کا ایک فائدہ یہ ہوا کہ جن ادیبوں کی تحریروں کو مشتبہ قرار دیا گیا، وہ پھر ترقی پسندی کے ایوان میں بار پانے لگے، لیکن یہ کانفرنس بھی تنظیمی تعطل و انجماد سے اس تحریک کو نہ بچا سکی اور تحریک رفتہ رفتہ کمزور ہوتی چلی گئی۔ ان لوگوں کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ ان کے اکابرین ادبی مسائل میں الجھ کر رہ گئے۔ جہاں تک زبان اور شعری ہیئت کے مسائل ہیں' مارکسی جمالیات کے مفسروں نے جو اندازِ نظر اختیار کیا' اس کا مارکس کے ادبی مذاق اور معیار سے کوئی علاقہ نہیں تھا۔ ایک صاحب جن کا نام گرشٹن تھا، انہوں نے اپنے مضمون میں حقیقت نگاری اور جدت پرستی (جدیدیت) میں زبان اور فن پر توجہ کو ہیئت پرستی کا نام دے کر اسے انسان دشمنی سے تعبیر کیا ہے۔۔Problems of Modern Aesthetics۔

موصوف کا ماننا تھا کہ اگر شعر میں کسی نقطہ یا مصرع سے بیک وقت کئی معنی نکلتے ہوں تو یہ دراصل ہیئت کا عیب ہے۔ گورکی نے بھی اپنے مضمون میں اس طرح کی بات کچھ ان لفظوں میں کہی کہ

''میں ادب کی زبان کو عوام کی زبان کا فن کارانہ استعمال سمجھتا ہوں جو یکساں طور پر قابل فہم اور سادہ ہو نیز اس میں ایسے معنی بندھے ہوں جن پر لوگ متفق رائے ہوں۔''

مذکورہ خیالات کی روشنی میں جعفری نے (مجھے ایسا لگتا ہے) فیض کی نظم 'صبح آزادی' پہ اس لئے اعتراض کیا تھا کہ اس میں ایک لفظ' معنی کی کئی جہتوں پر محیط ہے۔ شعر میں ایک سے زیادہ معنی کے امکان کو شاعر کا عجز تصور کرتے ہیں۔

لطف کی بات تو یہ ہے کہ خود ترقی پسندوں میں کئی ادیب ایسے تھے جنہوں نے مارکسی انداز نظر سے مغائرت برتی۔ مارکسی نظریۂ ادب کا سب سے بڑا ترجمان لوکاچ جو تا حیات اشتراکیت سے اپنی

وفاداری کو اُستوار کرتا رہا' ادب کی جمالیاتی قدر و قیمت کے تعین میں' اس نے نظریہ کی بیجا مداخلت سے انکار اور اپنے تحفظات کا اظہار کیا تو انہیں بھی قابل اعتنا نہیں سمجھا گیا۔ گابو نے بھی مارکسی جمالیات کے چند نقائص کی طرف توجہ مبذول کرائی تھی' کیونکہ یہ افادیت کو صرف حسن سمجھتی رہی اور افادیت کا پیمانہ بھی اس کے نزدیک اشتراکی معاشرے کے قیام میں معاون ہونے والی حقیقتیں ہیں۔ ادب کی زبان کو بھی آسان اور سریع الفہم بنانے پر زور اس لئے صرف کیا جاتا تھا کہ یہ زبان پرولتاری طبقے کی میراث بن سکے اور مقاصد کی حصولیابی میں آسانی میسر آ سکے۔ لیکن مارکس نے ادب کی تقویم کے لئے فنی تربیت کی شرط ضروری بتائی تھی اور یہ کہا تھا کہ اگر تم فن سے محظوظ ہونا چاہتے ہو تو فنی اعتبار سے تربیت یافتہ بھی ہونا ہوگا۔

اگر مارکس کے اس جملے پر غور کریں تو آسانی سے مارکس کے پورے تصور کی گونج صاف سنائی دے گی۔ فن کی تفہیم کے لئے فنی تربیت ضروری ہے گویا ہر کس و ناکس اس سے لطف لینے کا اہل نہیں ہوتا۔ مارکس کے اس جملے سے عوام سے دوری نہیں بلکہ فن سے وفاداری، اس کا احترام، اس کی توقیر اور اس کے جائز منصب کا اثبات ہے۔ ان حقائق کی طرف میرا مقصد صرف ان تضادات کی طرف آپ کی توجہ کی باگ کو موڑنا ہے نہ کہ مارکسی جمالیات نے اپنے دعوؤں کے برعکس مارکس اور اینگلز کے ادبی تصورات سے کس قدر انحراف کیا ہے۔ ایک بڑی تعداد ترقی پسند ادیبوں کی' سماج اور تہذیب کے مسائل کو سمجھنے کی اور معینہ خطوط پر بعض نتائج کا استنباط کیا ہے۔

ترقی پسندوں نے اپنے شعری جمالیات کی تشکیل میں ''مقصدیت اور افادیت'' کو شاعری کا نہ صرف اصل اصول قرار دیا بلکہ ان کے قابل لحاظ کلام کا محور یہی دو مطالبات ہی رہے۔ لیکن ترقی پسند شاعری سے ایک ایسی حقیقت نگاری کو راہ ملی جس کا طریقہ اظہار بنیادی طور پر' رومانی تھا۔ ان کے نزدیک اجتماعی زندگی کے خارجی مسائل کی حقیقت پسندانہ پیش کش' ترقی پسندی کا اساسی اصول تھا۔ لیکن ان کے طرز اظہار میں جذباتیت کو کچھ زیادہ ہی دخل تھا اس کے برعکس (حلقۂ اربابِ ذوق) جس پر تفصیلی بحث ایک الگ باب میں کی گئی ہے۔ صرف یہاں ان کی فکری بنیادوں کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے۔ پہلی بار انفرادی ذہن کی معنویت اور اہمیت کے حوالے سے گفتگو کی جانے لگی اور انفرادیت کی بالا دستی کو مستحکم کرنے کی کاوشیں ہونے لگیں اور ادب کو فنکار کی انفرادی شخصیت کے اظہار کا نام دیا گیا۔ حلقہ نے اپنی شعریات کی تشکیل میں موضوعیت اور انفرادیت سے ادبی معاملات

کرنے کی سعی کی۔ آپ دوسرے لفظوں میں کہہ سکتے ہیں کہ ان کے نزدیک شاعری نقلِ محض نہیں بلکہ تخلیق کا نام تھی جسے انفرادی اظہار کے توسط سے پایا جا سکتا تھا۔ حلقہ کے ارادت مندوں نے شعریات کو باقی تمام باتوں پر ترجیح دینا' اپنا اولین فریضہ قرار دیا اور اسے بنیادی قدر سے موسوم کیا۔ لیکن ایسا بھی نہیں کہ انہوں نے موضوع اور مواد کی اہمیت سے سرے سے انکار کیا ہو کیونکہ میراجی اور راشد کی شاعری اور ان کے ادبی تصورات سے اندازہ لگتا ہے کہ وہ اس معاملہ میں ادعائیت کے شکار قطعی نہیں تھے۔

نئی شعری جمالیات

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ نئی شعری جمالیات، جو منضبط اور مرتب ہوئی' اس کے سیاق میں حالی سے لے کر ۳۵ء تک کی نسل تک شعریات واضح یا غیر واضح، براہ راست یا بالواسطہ طور پر ادب کے افلاطونی تصور کی ہی پابند رہی۔ اگر غور سے دیکھیں تو ۳۵ء کی شعریات دراصل لفظ و معنی کی جدلیات کی ایک داستان ہے۔ اس پورے عرصے میں قومی' ملی اور وطنی تقاضوں نے اردو کے شاعروں اور ادیبوں کو اپنا گرویدہ بنائے رکھا۔ لیکن میراجی نے اسے مخصوص ماحول کی پیدا کی ہوئی نفسیاتی الجھن قرار دیا۔ ان کا اس بات پر ایمان تھا کہ اس معاشرے کو محفوظ رکھنے کے لئے ایک بڑی معاشرتی تبدیلی کی ضرورت ہے۔ ایک بات کی یہاں وضاحت ضروری ہے کہ ترقی پسندوں نے معاشرے میں ایک نوع کی طوائف الملوکی کی فضا پیدا کر دی' یہ اعلان کر کے کہ قدیم شعری جمالیات دم توڑ چکی ہے اور جدید شعری جمالیات کی دنیا میں ایک نوع کا انتشار اور انارکی نے ڈیرا جما لیا ہے۔ اس طرح کی باتیں پھیلا کر ترقی پسند خود ایک نوع کے فکری تضاد کا شکار ہو گئے۔ اگر اس احتمال کو سچ مان لیا جائے تو واقعی ہر طرف انتشار اور طوائف الملوکی کا دور دورہ ہے تو پھر ہر طرف سناٹا ہے، ویرانی ہے اور اگر ایسا نہیں ہے تو پھر انارکی بھی نہیں ہے۔ دراصل ان حضرات نے ہی قدیم تصورات حسن کو کالعدم قرار دیا۔ جب انہوں نے یہ کہا کہ حسن کا معیار بدلنا ہو گا اور ایسی کوئی ذوقی، معنوی اور روحانی مسرت نہیں جو اپنا افادی پہلو نہ رکھتی ہو۔ اس کا امکان تو تھا کہ ترقی پسند نظریہ ساز نئی جمالیات کی تعمیر و تشکیل کے لئے کوشاں رہتے۔ لیکن ایسا ہوا نہیں کیونکہ ڈاکٹر علیم اور سجاد ظہیر وغیرہ' جو نسبتاً متوازن ذہن کے مالک تھے اور جنہیں ہماری قدیم شعری روایات سے بخوبی آگاہی تھی ان خطرات کے

پیش نظر انہیں روکنے کی کافی کوشش کی گئی۔ لیکن ان کا ماننا تھا کہ یہ انداز نظر تعمیری سے زیادہ تخریبی ہے اور کوئی بھی ادبی رویہ اپنی روایت سے رشتہ استوار قائم کئے بغیر آگے نہیں بڑھ سکتا۔ لہٰذا نئے تجربوں پر کوئی پہرہ تو نہیں بٹھایا جاسکتا جس طرح موجوں کے تلاطم کو پابہ زنجیر نہیں کر سکتے۔ اسی طرح تجربہ کے ریلے کو روکا نہیں جاسکتا کیونکہ ایسا کرنا ادب کی ترقی اور اس کی اقبال مندی کے لئے قطعی سود مند نہیں ہے لیکن چند حضرات نے فلسفیانہ اور مفکرانہ سوچ بچار کے بجائے جذباتیت کی تے کرنی شروع کردی جس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی شاعری اور تنقید کا ایک بڑا حصہ مضحکہ خیز حد تک دہشت پسندی کا شکار ہو گیا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اس سلسلہ میں ترقی پسندوں کے مابین جو فکری کشمکش اور جمالیات کے تصورات کے حوالہ سے جو تضادات موجود تھے' اس پر عمدہ رائے زنی کی ہے:

''اختر حسین رائے پوری نے ادب کو ایک اہم معاشی فریضہ تو قرار دیا لیکن اس نظریے کی رو سے ادب کی خوبصورتی کے بارے میں تصورات میں کیا تبدیلیاں عمل میں آئیں گی۔ اس سلسلے میں وہ خاموش ہیں۔ سردار جعفری کی فکر اور اسلوب میں وضاحت اور پختگی نسبتاً زیادہ تھی۔ (وہ 'نیا ادب' کے شریک مدیر تھے اس کے پہلے شمارے کے اداریہ اس تنبیہ کے لئے اہم ہے کہ ''مانا کہ ہر پرانی عمارت کو ڈھائے بغیر نئی تعمیر نہیں بنائی جاسکتی۔ لیکن ایسی تخریب بھی کس کام کی جس کے بعد تعمیر کے لئے مسالہ ہی نہ مل سکے۔ لیکن انہوں نے بھی اعلیٰ شاعری کو فرد کا نہیں' پوری جماعت کا ترجمان بنانے کے علاوہ یہ واضح نہیں کیا جو ادب پوری جماعت کا ترجمان نہیں ہے وہ خوب صورت کیوں نہیں ہے؟ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہ عقدہ تمام ترقی پسند شعری نظریات کے پس منظر میں ایک Disturbing element کی طرح موجود رہا ہے۔ کہ وہ شاعری جو ترقی پسند، سیاسی سماجی، نظریات کا ترجمان نہ ہوتے ہوئے بھی خوبصورت ہے اس کو کس خانے میں رکھا جائے سردار جعفری نے اپنے ایک انگریزی مضمون میں اس کی طرف اشارہ کیا ہے۔'' ۳۷

ترقی پسندوں نے شدومد کے ساتھ زبان اور اسلوب بیان کی تبدیلی اور تغیر پر زور صرف کیا لیکن وہ تبدیلی اقداری حیثیت سے کی تھی۔ اس سلسلہ میں ترقی پسندوں نے کوئی بات نہیں کی بلکہ ایک طرح کی خاموشی اختیار کی۔ میرا بھی یہ ماننا ہے اور اپنے وقت کے ایک نامور ادیب اور نقاد

خلیل الرحمٰن اعظمی بھی کچھ اس طرح کے ہی خطوط پر سوچ رہے تھے کہ ترقی پسندوں کا شعر کی بدلتی ہوئی خوبصورتی کے بارے میں کوئی ترقی پسند نظریہ تھا بھی یا نہیں؟ اس کا کوئی مثبت جواب ان لوگوں کے پاس نہیں ہے۔ کئی اکابرین کی رائے یہ تھی کہ ترقی پسندی کا نظریہ شعری جمالیات، شعری تفاعل میں الجھا ہوا تھا کیوں کہ ان کے فن کا معیار بدلنے کے دعویٰ کے باوجود معیار بدلنے کی کوشش پورے طور پر بارآور نہ ہو سکی۔ ہاں ایک معاملہ میں وہ کامیاب ضرور ہوئے کہ انہوں نے ادب کی سماجی معنویت کو قائم رکھا اور ادب کو ایک انقلاب کا آلۂ کار بنا دیا لیکن اس طرح کی کوششوں سے پایانِ کار نقصان یہ ہوا کہ ادب کا ایک بہت بڑا حصہ افراط و تفریط کا شکار ہو گیا۔ آخر وہ کون سے حالات ہوں یا کونسا پیمانہ ہو جس کے زیر اثر ہم قدیم شعری جمالیات کو کالعدم قرار دے دیں اور نئی شعری جمالیات کی تشکیل کا میزان کیا ہو؟ کیونکہ ہم ان معیاروں کو غلط قرار دینا چاہتے ہیں جن معیاروں کی وجہ سے کبھی قدیم شعری جمالیات کو بہ نظرِ استحسان دیکھا جاتا تھا، اس طرح کی کشمکش اور مضطرب صورتحال کی فاروقی نے بڑی عمدگی سے تصویر کشی کی ہے اور کئی سوالات بھی اٹھائے ہیں جس کا مثبت جواب ضروری ہے تا کہ اس طرح کی صورتحال کی تفہیم میں آسانیاں میسر آسکیں۔

"مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں یہ نتیجہ نکالنا آسان ہے کہ جدید جمالیاتی معیاروں کی تلاش یا ان کی تخلیق کا دعویٰ، ادب کی تاریخی حیثیت کو نظر انداز کرنا ہے اور اس کی منطقی وحدت سے بھی روگردانی ہے۔ اگر ہر زمانے کے ادب کے لئے جمالیاتی تصورات بدلتے جائیں تو اس بات کے تعین میں دشواری تو ہوگی کہ کس زمانے کو کب شروع کیا اور کب ختم، کس معیار کو کہاں ساقط اور کب معتبر سمجھا جائے۔ اس کے علاوہ ایک بہت بڑی مشکل یہ ہوئی کہ کس عہد کے تمام معیارات و نظریات کو کالعدم قرار دیا جانا تاریخی حیثیت سے ممکن نہ ہونے کی وجہ سے بار بار یہ جھگڑا اُٹھے گا کہ فلاں فلاں معیار فلاں فلاں وقتوں میں ساقط ہو گئے۔ لیکن یہ بھی ممکن ہوگا کہ جو معیار ایک بار مسترد ہو چکے تھے وہ ان میں سے کچھ معیار و تصورات دوبارہ رائج ہو گئے۔ ظاہر ہے کہ اس طرح کی پیچیدگی محض مکتبی اہمیت نہیں رکھتی بلکہ اگر ان کو قبول کیا گیا تو پورے ادب کی حیثیت مشتبہ اور مشکوک ہو جائے گی۔ ترقی پسند نظریہ سازوں کے ذہن میں یہ بات صاف نہیں تھی لیکن انہوں نے ایک

طرح کے Auto Suggestion کی بناء پر جمالیاتی معیار کی تغیر پذیری کا نظریہ قبول کرلیا تھا۔ اسی لئے اس نظریے کے متذکرہ بالا مضمرات انہیں پریشان کرتے رہے۔ کبھی انہوں نے اقبال اور ٹیگور کو ناٹ باہر کیا۔ لیکن بعد میں دونوں کو مسند عالیہ پر متمکن کرنے کی کوشش کی اس سلسلے میں ان کے کلام میں (علی الخصوص اقبال کے یہاں) وہ عناصر ایجاد یا دریافت کیے جن کی بنیاد پر انہیں ترقی پسند انقلاب کے مبلغ ثابت کرنے میں دشواری نہ ہوتو بھی انہوں نے غزل کو گردن زدنی لیکن پھر اس بے گھر کی لڑکی کو بڑے تزک واحتشام سے حبالۂ عقد میں لاکر گھر کی رونق اور شمع بنایا۔ کبھی انہوں نے آزاد نظم کو رجعت پرست ذہنیت کی آئینہ دار بتایا لیکن رفتہ رفتہ انہیں اس کافری میں اسلام کی جھلک دکھائی دینے لگی۔ کبھی انہوں نے محسوس کیا کہ صوفیانہ شاعری تو ایک طرح کی سماجی خدمت ہے۔"[۳۸]

قدرے طویل اقتباس دینے کا مقصد میرا صرف اتنا ہے کہ اس اقتباس میں فاروقی نے جو نکات بیان کیے ہیں اس سے آپ اور ہم روبرو ہوں کیونکہ یہ نکات بہت اہم اور معنی خیز اس لئے ہیں کہ ترقی پسندوں کے یہاں جمالیاتی معیار کے کوئی واضح اصول منضبط نہیں ہوئے تھے، لہٰذا اس سلسلہ میں ان کے ذہن میں کافی جالے تھے۔ اور ایک نوع کے فکری تضاد کا شکار تھے اور قوت فیصلہ کی کمی کے باعث وہ جن باتوں سے برأت کا اعلان کرتے پھر تھوڑے دنوں کے بعد ان ہی باتوں سے رجوع بھی کرلیتے۔ بعض لوگوں کو اس بات پر اعتراض ہوسکتا ہے کہ فاروقی ترقی پسندوں کے خلاف تھے یا ان کے نظریات سے ان کو ایک طرح کی کد تھی اس لئے انہوں نے اس طرح کے تضادات کی طرف ہماری توجہ مبذول کرائی لیکن ادب کا ایک سنجیدہ طالب علم جب ان نکات کا بین السطوری مطالعہ کرے گا تو اسے اس بات کا ادراک ہوگا کہ واقعی ترقی پسندوں کے یہاں ایک نوع کا فکری تضاد ہے۔ میں ادب میں جانب داری کا کبھی قائل نہیں رہا نہ ہی میرا یہ مسلک ہے۔ تجزیہ کا اساسی اصول یہ ہے کہ جب آپ کسی بھی فن پارہ کا تجزیہ کریں یا اس کی پرکھ اور پہچان کرنے پر آمادہ ہوں تو آپ کی کوشش ہمیشہ یہ ہونی چاہئے کہ معروضیت کو تجزیاتی عمل میں ضرور ہم رکاب رکھیں۔

تاکہ فن پارہ جملہ قبح اور حسن کے ساتھ اپنے تمام اَبعاد آپ پر آشکار کرسکے اور اس طرح پورے تفاعل میں آپ نہ صرف اس میں دلچسپی پیدا کرسکیں بلکہ فن پارہ کے مابین ایک نوع کا رشتہ اور

رابطہ بھی قائم کر سکیں اور قاری اس فن پارہ کے اندرون میں اتر سکے اور گوہر مقصود کی یافت اس کے لئے ممکن ہو سکے۔

ایک نکتہ کی بات یہ بھی ہے کہ خوبصورت چیز کو تسلیم کرنے کی ہمارے اندر ایک بنیادی جبلت ہے اور یہ نظریہ بھی بہت حد تک صائب ہے کہ خوبصورت چیزوں میں ایک رشتہ باطنی طور پر موجود ہوتا ہے۔ یہ رشتہ یہ ربط واضح بھی ہو سکتا ہے اور مضمر بھی لیکن اس حقیقت سے بھی ہم اغماض نہیں برت سکتے کہ خوبصورت چیزوں میں اضافہ آسانی سے نہیں ہوتا۔ بلکہ اس کارگزاری میں کبھی کبھی دہائیاں بھی کھپ جاتی ہیں تب کہیں جا کر ایک آدھ اضافہ ممکن ہو پاتا ہے۔

ایک بہت بڑی صداقت سے انکار ممکن نہیں کہ خوبصورتی کا معیار کبھی نہیں بدلتا' ہاں یہ تو ممکن ہو سکتا ہے کہ فنی خوبصورتی یا شعری جمالیات کے معیار کی تحصیل کے لئے نئے نئے طریق کار کو بلکہ معیار کا اظہار سمجھ لیا جائے لیکن شعری جمالیات میں توسیع اور اضافے کا امکان ضرور باقی رہنا چاہئے اور ہم جمالیات کو صرف شعر پر ہی منطبق نہیں کر سکتے اس لئے کیوں کہ شعری جمالیات کی منطقی اساس میں اتنی عمومیت ہونی چاہئے کہ کم از کم لسانی اظہار کے جملہ پہلوؤں پر محیط ہو اور اس کے دائرۂ اثر میں افسانہ اور ناول بھی بار پا سکے۔

اس پوری بحث کا خلاصہ صرف اتنا ہے کہ ادب حقیقت کی تخلیقِ محض نہیں بلکہ تخلیق نو ہے اس سلسلے میں مغرب کے شاعر اور ادیب کا یہ اتفاق ہے کہ ادب میں بعض مسائل ایسے ہیں جن کا تعلق شعریات کی فکری اساس کے علی الرغم شعری طریق کار سے بھی ہے۔ اس لئے یہ سوال بہت اہم ہے کہ کیا شاعری کو کائنات کی تخلیقِ نو کا تفاعل قرار دے سکتے ہیں' فرانسیسی علامت نگاروں میں بودلیئر، ملارمے اور رین بو کی زیادہ تر توجہ' اس خیال کی بنیاد مضبوط اور مستحکم کرنے پر ہی صرف ہوئی ہے' کہ شاعری دراصل کائناتِ نو کی تخلیق ہے لیکن اس کا ایک مضمر پہلو یہ بھی ہے کہ یہ اپنی انتہائی منزل پر پہنچ کر کائنات کی تخلیقِ نو بھی ایک طرح کی' دنیا خلق کرتا ہے۔ اس لئے شعر کو قائم بذات کہا جاتا ہے۔ اس نکتہ کی وضاحت یوں ہوتی ہے کہ خوب صورت اشیاء کی تعریف اور خوبصورتی کی تعریف دراصل ایک شئے ہے یا الگ الگ' حیثیت رکھتی ہیں؟ اس لئے کہ خوبصورتی کا تصور اضافی نہیں بلکہ یہ مطلق قدر ہے۔ اگر اس خیال سے انکار کیا جائے تو شعری جمالیات کی بنیادیں نہ صرف ہل جائیں گی بلکہ انہدام کا احتمال بھی باقی رہتا ہے۔ ایک اور نکتہ کی بات وہ یہ ہے کہ شعری خوبصورتی کو اخلاقیات سے

جدا کیا جائے' اس نظریہ کی بھرپور عکاسی ایڈگرایلن پو کے اس خیال سے ہوتی ہے۔

"میری رائے میں نظم کسی سائنسی تصور یا کارنامے سے اس لئے مختلف ہے کہ نظم کا فوری مدعا لطف ہے سچائی نہیں۔" ۳۹ے

مندرجہ ذیل دو اقتباس ایڈگرایلن پو کے مشہور مضمون 'اصولِ شعر' سے ماخوذ ہیں اس کے نقل کرنے کا مقصد صرف اتنا ہے کہ مغرب کے ایک ادیب اس طرح کے معاملات میں کیا سوچتے ہیں اور ان کی اپنی انفرادی رائے کیا ہے۔ وہ نظم کے بارے میں کس طرح سوچتے ہیں اور ان کی نگاہ نے نظم اور خوبصورتی کے معیار کے لئے کون سا پیمانہ وضع کیا ہے؟

"نظم اس حد تک نظم کہلانے کی مستحق ہوتی ہے جس حد تک وہ روح کو برانگیختہ کرے اور مرتفع کرتی ہے۔ میں کہتا ہوں کہ وہ لطف جو بیک وقت خالص ترین سب سے زیادہ مرتفع کرنے والا اور شدید ترین ہوتا ہے، خوبصورتی کو دیکھنے اور اس کا تصور کرنے سے حاصل ہوتا ہے۔

ہم لوگوں نے سمجھ رکھا ہے کہ محض نظم کی خاطر نظم کہنا اور یہ اعتراف کرنا' کہ ہم نے نظم کی خاطر نظم کہی ہے۔ اس بات کے اعتراف کرنے کے برابر ہے کہ ہم میں حقیقی شاعرانہ وقار اور قوت کا فقدان ہے۔ حالانکہ ہم اگر اپنی روح میں جھانک کر دیکھیں تو فوراً دریافت کرلیں گے کہ آسمان وزمین میں کسی ایسی چیز کا وجود نہیں ہے اور نہ ہوسکتا ہے جو اس محض نظم برائے نظم سے جو صرف نظم ہے اور کچھ نہیں۔" ۴۰ے

ان خیالات سے بعض لوگ خوف زدہ ہیں یا پھر غلط فہمی کا شکار معلوم ہوتے ہیں بلکہ بہ نظر غائر دیکھا جائے تو فرانسیسی علامت نگار، سرریلیسٹ نظریہ کے بانیوں کے لئے رہبر اصول بن گئے۔

مذکورہ مباحث سے جو نتائج فکر نکل کر سامنے آئے ہیں ان میں ایک بات تو بالکل درست معلوم ہوتی ہے کہ شعری جمالیات میں توسیع اور اضافے کا امکان روشن ہے۔ اس میں جو بھی اضافے ہوں گے وہ خوبصورت اشیاء کی تعریف کے تحت ہی ہوں گے۔ دوسری بات جو نکل کر سامنے آئی وہ یہ کہ خوبصورتی ایک مطلق قدر ہے اور ایک مطلق حقیقت بھی، ترقی پسندوں نے جو شعری جمالیات کے حوالے سے یہ مباحث قائم کیے ہیں اس کے مقابلے میں شمس الرحمٰن فاروقی کے خیالات میں استحکام اور دلیل کی صلابت زیادہ دکھائی دیتی ہے ان کا کہنا ہے کہ 'حسن کے نئے معیار نہیں بدلتے

بلکہ حسن خلق کرنے کا طریق کار بدلتا رہتا ہے۔ طریق کار کی اس تبدیلی کی طرف سب سے پہلے Wagner نے توجہ مبذول کرائی جس کے تصورات نے نئی جمالیاتی فکر کو نئی راہیں دکھائیں۔ واگنر نے اس خیال کو تقویت پہنچائی کہ زبان شاعری کا اظہار ہونے کی وجہ سے ترجمے کی پابند ہوتی ہے۔

نئی شعری جمالیات اور اس کی تشکیلات کے نئے مرحلوں اور نئی منزلوں کی نشاندہی تو کی گئی لیکن میرا خیال ہے کہ عبوری دور کے ادب کے حوالہ سے چند امتیازات کی نشاندہی بھی ضروری ہے، عبوری دور میں جن موضوعات نے تخلیق کاروں کو خام مواد فراہم کیے ہیں ان میں پہلا مرحلہ بدصغیر کی آزادی اور اس کی تقسیم کا وہ خونچکاں منظر اور دلدوز سانحہ ہے جس میں شاعر وادیب کو نہ صرف دو بڑی قوموں کے درمیان فسادات کا منظر دل خراش کا مشاہدہ کرنا پڑا بلکہ اس کے عذابوں سے ذہنی طور پر گزرنا بھی پڑا۔ سرحد کی دونوں جانب ایک کثیر آبادی کی منتقلی بھی دیکھنا پڑی۔ اس طرح کے واقعات وسانحات شاعر وادیب کے دل و دماغ کو جھنجوڑ کر رکھ دیتے ہیں لہٰذا اسے ایک شعری تجربہ بنانا یا ان سانحات کا شعری تجربہ بننا ایک فطری امر تھا۔ سانحات شاعر وادیب کے سروں سے یوں ہی گزر نہیں جاتے۔ البتہ ان کے ذہن و دل کے تاروں کو مرتعش کر جاتے ہیں اور اس کے نتیجے میں نغمے ابل پڑتے ہیں۔ تھوڑی بہت اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ آخر اس دور کے ادیبوں اور شاعروں میں اس طرح کے ادبی مسائل کے تئیں رویہ کیا رہا ہے؟

فرنگی قوم سے آزادی ایک خواب ضرور تھی جو ۱۵ راگست ۱۹۴۷ء کی صورت میں شرمندۂ تعبیر ہوئی لیکن اس تقسیم کے خونی سانحے کے لئے شاعر وادیب ہرگز تیار نہیں تھے کہ آزادی کے بعد فوراً ملک دو قومی نظریوں کی بنیاد پر تقسیم ہو جائے گا اور سرحد کی دونوں جانب معصوم اور نہتے لوگوں کی جانیں تلف ہوں گی اور تمام انسانی اقدار بالائے طاق رکھ دیئے جائیں گے۔ یہ تمام باتیں فن کاروں کے وہم و گمان سے پرے تھیں۔ ۴۷ء کے پیہم فرقہ وارانہ فسادات نے ادیبوں اور شاعروں کی سائیکی کو اس قدر صدمہ پہنچایا کہ وہ اس قابل بھی نہیں رہے کہ آزادی کا جشن خوشی خوشی منا سکیں۔ تاہم بعض شعرا نے آزادی کے گیت گائے اور چند شاعر ایسے بھی تھے جو آزادی کی اس نیلم پری سے بہت خوش نہیں تھے کہ یہ آزادی ان کے خوابوں کی حقیقی تعبیر نہیں تھی۔ فیض نے کہا:

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا وہ یہ سحر تو نہیں

یہ وہ سحر تو نہیں جس کی آرزو لے کر
چلے تھے یار کہ مل جائے گی، کہیں نہ کہیں
فلک کے دشت میں تاروں کی آخری منزل

یا یہ کہ:

سنا ہے ہو بھی چکا ہے فراق ظلمت و نور
سنا ہے ہو بھی چکا ہے وصالِ منزل و گام
کہاں سے آئی نگارِ صبا کدھر کو گئی
ابھی چراغِ رہ گذر کو کچھ خبر بھی نہیں
ابھی گرانی شب میں کمی نہیں آئی
چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

اس طرح کی گونج، سردار کی نظم 'قبر کی دیوار' میں بھی سنی جا سکتی ہے:

کیا کہوں کہ بھیانک ہے
یا حسیں ہے یہ منظر
خواب ہے کہ بیداری
کچھ پتا نہیں ملتا
پھول بھی ہیں سائے بھی
خاک بھی ہے پانی بھی
آدمی بھی محنت بھی
گیت بھی ہے آنسو بھی
پھر بھی ایک خاموشی
ایک طویل سناٹا
جیسے سانپ لہرائے

اختر الایمان کی نظم ''پندرہ اگست'' میں کچھ اس قسم کے خیالات نے گھر کر لیا ہے:

یہی دن ہے جس کے لئے آنکھوں میں کاٹی تھیں راتیں
یہی سیلِ آب بقا نور ہے چشمۂ نور، جلوہ طور ہے وہ؟
اسی کے لئے دن سیانے مدھر رس بھرے گیت گائے تھے میں نے
یہی ماہ وش نشۂ حسن سے چور بھرپور مخمور ہے وہ؟
سناتھا نگاہوں پر وہ قیدِ آدابِ محفل نہیں اب
وہ پابندیاں دیدہ و دل پہ جو تھیں اٹھی جا رہی ہیں
وہ مجبوریاں اٹھ گئیں، ولولے راہ پانے لگے مسکرانے لگے اب
محبت کٹھن راستوں سے گزر کر لہکتی مہکتی ہوئی آرہی ہے
شہیدوں کا خون اس حسینہ کے چہرے کا غازہ نہیں ہے
جسے تم اٹھائے لئے جا رہے ہو یہ شب کا جنازہ نہیں ہے
(۱۵راگست)

اس طرح کی نظموں کے مطالعہ سے اس بات کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ دانشوروں، شاعروں اور ادیبوں کے بڑے طبقے کو اس آزادی سے کوئی خوشی حاصل نہیں ہوئی بلکہ ان کی تخلیقی نگارشات کی زیریں ساخت میں ایک نوع کے احساسِ جرم کی لہریں موجزن دکھائی دیتی ہیں۔ اس کی ایک اہم وجہ تو نفسیاتی ہو سکتی ہے اور دوسری اہم وجہ یہ کہ ترقی پسندوں کی آزادی کا خواب' دراصل اشتراکی سماج کی استھاپنا کی صورت میں سوچا تھا جب وہ خواب شرمندۂ تعبیر ہوتا دکھائی نہیں دیا تو تڑپ اٹھے' لیکن سرحد کے اس پار یہ تحریک کمزور پڑنے لگی اور اس کی خاک سے ایک نیا ققنس یعنی کہ ایک نیا Pheonix نمودار ہوا تو اسے 'احیائی رجحان' کا نام تفویض کیا گیا۔ یہ ایک تکلیف دہ صداقت ہے کہ ملک کی تقسیم کا عمل دوقومی نظریے کی بنیاد پر ہوا تھا۔ اس لئے قومی تشخص اور ملک کی سالمیت اور اتحاد کے لئے اسلامی روایات اور اس سے مربوط وابستگی کی ناگزیریت کو اولیت دی گئی۔ یہ بنیادی تصور پاکستان کو عملی صورت دینے کی کوشش سے عبارت کہی جاسکتی ہے۔ احیائی رجحان سے متاثر ہو کر عبدالعزیز خالد اور جعفر طاہر وغیرہ نے اسلامی تہذیب کی روایتوں کی بازآفرینی کے عمل کو تیز گامی عطا کی اور اپنی قوم کا رشتۂ 'ہند اسلامی' مشترک تہذیب سے منقطع کر کے عرب، ایران سے جوڑنے کی کوششیں کی گئیں اور پاکستان کے ادباء و شعرا ایک ایسے نظریے کی تلاش میں جٹ گئے جو پاکستان کے قیام کا حقیقی اور

منطقی جواز بن سکے۔ اس سیاق میں ادب اور روایات جیسے موضوعات سے ڈسکورس قائم کیا گیا لیکن سرحد کے اس جانب صورتحال تھوڑی مختلف تھی۔ یہاں کے زیادہ تر شعراء و ادباء نے ترقی پسند تحریک کے سائے میں ہی اپنا تخلیقی سفر جاری رکھا جب کہ یہ تحریک تنظیمی تعطل اور انتشار کا شکار ہو چکی تھی۔ پھر بھی چند ترقی پسند شعراء ترقی پسند تصورِ زندگی کو اپنی شاعری میں نہ صرف جگہ دیتے رہے بلکہ اپنا مسلکِ شعری بھی انہیں تصورات کو بتاتے رہے۔ ۵۵ء کے آس پاس ترقی پسندی کی کمان اترنے لگی۔ جدید یعنی کہ نئی حسیّت کے بال و پر نکلنے لگے اور ایک نئے طرزِ احساس اور ایک نئے طرزِ اظہار کے لئے بنیادیں فراہم ہونے لگیں۔ ترقی پسندوں اور نئے خیالات کے حامل ادیبوں اور شاعروں کے مابین ذہنی اور فکری تصادم کی فضا پیدا ہونے لگی اور اس صورتحال نے ادبی جمود جیسی بحثوں کو جنم دینا شروع کیا اس طرح عبوری دور میں دو طرح کے مباحث نے نئے اذہان کو اپنے گھیرے میں لے لیا۔ حسن عسکری کے تجزیاتی اقتباس کو ذرا دیکھتے چلیں۔

"انگریزی اقتدار سے پہلے ہماری قوم (مسلمان) کو دو چیزیں حاصل تھیں۔ سیاسی طاقت اور ایک واضح تہذیبی زندگی یعنی وہ چیزیں جن کے بغیر کوئی قوم صحیح معنی میں قوم نہیں بن سکتی۔ اب سیاسی طاقت تو ہم نے پھر حاصل کر لی ہے لیکن کھوئی ہوئی تہذیبی زندگی دوبارہ حاصل کرنے کے لئے یا سرے سے کوئی تہذیبی زندگی بنانے کے لئے بہت ہی پیچیدہ اور مشکل داخلی عمل درکار ہے لیکن چاہے ہم پرانی تہذیبی زندگی کو از سر نو زندہ کر رہے ہوں، اپنی نئی زندگی تراش رہے ہوں۔ دونوں صورتوں میں تاریخ کو سمجھے بغیر مفر نہیں۔"

یہاں حسن عسکری نے تاریخ سے مراد مسلمانوں کی تہذیبی تاریخ لی ہے جس کا سلسلہ ۱۸۵۷ء سے جوڑتے ہیں اور پاکستان کے قومی تشخص اور قومی شناخت کے لئے مسلمانوں کو تلقین کرتے ہیں کہ وہ اپنی سیاسی تاریخی اور تہذیبی زندگی اور روایات کے علم اور شعور حاصل کریں اور اس کی روشنی میں آئندہ کا لائحہ عمل مرتب کریں۔

یہاں کے ادیبوں نے روایت کی اہمیت اور معنویت کو تسلیم تو ضرور کیا لیکن کسی نظریاتی تنازع میں اُلجھے بغیر ادبی جمود کی جو بات کہی اس کی رد میں خلیل الرحمٰن اعظمی نے بڑے پتے کی بات کہی ہے ان کی ان باتوں پر واقعی غور و فکر کی ضرورت تھی۔ دیکھئے ان کا بیان کیا ہے۔

”1951ء اور 1952ء میں ایک لمحہ ایسا سوچ بچار کا آیا تھا جو نئے راستے پر چلنے کے سوچ بچار کا تھا لوگوں نے بوکھلاہٹ میں ادب کی موت کا بھی اعلان کر دیا حالانکہ بات صرف اتنی تھی کہ یعنی آگے چلیں گے دم لے کر اسی کے لئے آگے چلنے میں کئی فائدے ہیں آدمی تازہ دم تو ہو جاتا ہے اسے پچھلے سفر پر ایک تنقیدی نظر ڈالنے اور اپنی پرانی چال کو کسوٹی پر کسنا بھی آجاتا ہے اور یہ بھی کہ آیا آگے کا سفر اس نوعیت کا ہوگا یا اس میں کڑے کوس ہیں۔“[41]

جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں کہ ہندوستان میں ادیبوں کا براہ راست معاملہ ترقی پسندوں سے تھا لہٰذا اس سلسلے کی سب سے عمدہ اور اہم بحث سجاد ظہیر اور وحید اختر کے درمیان کی ہے جو ماہنامہ 'صبا' میں شروع ہوئی تھی۔ وحید اختر کچھ اس طرح رقمطراز ہیں:

”آزادی سے کچھ پہلے اور کچھ بعد، بعض افراد نے اس تحریک کو اس قدر محدود کر دیا کہ یہ تحریک ایک خاص سیاسی نظریے کی ہم نوا بن کر رہ گئی اور یہ نجانے خود ادعائیت یا بالغیب ایمان کی ایک شکل تھی جس نے ادب کو نقصان پہنچایا اور تخلیقی سوتوں کو بھی خشک کر دیا...... سیاسی یا سماجی نظریات ہوں یا فلسفہ اور مابعد الطبیعات کے بنیادی مسائل، آج ادعائیت کیلئے کسی طرح کی گنجائش نہیں۔ ہمارے آج کا مزاج دراصل تشکیک کا مزاج ہے۔“[42]

وحید اختر' مذکورہ اقتباس میں بڑے کام کی باتیں کر گئے ہیں۔ انہوں نے اپنے عہد کے مزاج کو تشکیک سے کیوں عبارت قرار دیا وہ اس لئے کہ نئی نسل ترقی پسند تحریک کے فارمولائی ادب کو بہ نظرِ تشکیک دیکھ رہی تھی اور نظریاتی جکڑ بندی جو پیدا ہو چلی تھی اس سے گلوخلاصی اور گریز پائی کو اپنا ایمان قرار دیتی تھی۔ نئی نسل کو کشادہ ذہنی اور آزاد خیالی عزیز تھی وہ اپنے اذہان کو محصور کرنا نہیں چاہتے تھے، لہٰذا اس نسل کے ادیبوں نے شخصی طرز اظہار اور انفرادی زاویہ نظر پر اصرار کیا' طے شدہ موضوعات اور طے شدہ زاویہ ہائے نظر سے ہی انحراف نہیں کیا بلکہ اسلوبیات کے معینہ جہت سے بھی انحراف کے شواہد ملتے ہیں۔ یہ نسل، تخلیقی وجدان اور جمالیات کے الگ معیار کی تلاش میں سرگرداں تھی۔ یہ اپنے ذہنوں کو مستعار اجالوں سے روشن کرنے کے حق میں نہیں تھی' ان کا اصرار اپنی آزاد خیالی اور انفرادی آزادی پر تھا۔ میراجی اور راشد ۵۰ء کے آس پاس کی نسل میں کافی مقبول تھے۔ ان کے طرز اظہار اور

طرز ادا کا کافی چرچہ تھا۔ ان کے فنی طریقۂ کار اور ہیئتی تجربوں سے بعد کے شعرا کے استفادہ کرنے کی پوری روایت ملتی ہے۔ عبوری طور کے مقبول شعرا مثلاً اختر الایمان کی ابتدائی شاعری پر میرا جی کی چھاپ یا اس کے نقش قدم کہیں کہیں ضرور دکھائی دے جاتے ہیں۔ مجید امجد اور اختر الا یمان یوں تو ۴۷ء سے پہلے معروف ہو چکے تھے۔ لیکن انہیں ۴۷ء کے بعد غیر نظریاتی وابستگی کی بنیاد پر زیادہ قبولیت ملی اور وہ اپنا منفرد تشخص ۴۷ء کے بعد قائم کر سکے۔ اس میں دو رائے نہیں کہ جدید شعری جمالیات کی ترتیب میں عبوری دور کے ادیبوں کا بھی غیر معمولی کردار رہا ہے اور ساتھ ہی ساتھ بعض ترقی یافتہ شعری تصورات کے 'معمول' سے جدید شعری جمالیات کے لئے عقبی زمین بھی فراہم کی ہے۔ جدید ادب سے وابستہ شعرا نے خود کو کسی مخصوص نظریہ کا پابند نہیں کیا بلکہ اپنے دل کی آواز اور اپنے انفرادی احساس کو اپنا رہنما اصول بنایا اور ادب کی تخلیق کی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کسی نظریہ کو خود کے حوالہ سے ایک فائدہ تو ضرور ہوتا کہ راستہ صاف اور سیدھا ہوتا ہے اس میں خم نہیں ہوتے لیکن فکر و احساس کی دنیا سمٹ جاتی ہے۔ عبوری دور کے ادیبوں نے ایک اچھا کام اور کیا کہ انہوں نے ادبیت اور شعریت کو بنیادی قدر تسلیم کیا۔ عبوری دور کا اصل مسئلہ فن کار اور تخلیق کے درمیان رشتے کی تلاش ہے۔ اس تلاش میں ان لوگوں نے ترقی پسند اور حلقۂ اربابِ ذوق دونوں سے خوشہ چینی کی ہے لیکن اپنے لئے ایک نئے راستہ کی بنیاد ڈالی اور فکر و نظر کیلئے نئے زمین اور نئے آسماں پیدا کئے۔

حواشی

١) روایت اور انفرادی صلاحیت مرتبہ جمیل جالبی (ایلیٹ کے مضامین) ص:۲۹۔۱۲۸ (اردو اکاڈمی سندھ، کراچی

۲) دکن میں اردو۔ نصیر الدین ہاشمی، ص:۱۹۔۱۸، نسیم بک ڈپو۔ ۱۹۶۳ء

۳) محمود ہاشمی۔ ماضی کا پورا آدمی مرتب: شمس الحق عثمانی، ص:۶۳۔۶۲، نظیر نامہ

۴) بحوالہ ہماری زبان، ص:۶، یکم نومبر ۱۹۶۵

۵) احتشام حسین۔ عکس اور آئینے۔ ص:۱۰۹۔ ادارہ فروغ اردو لکھنؤ ۱۹۶۲ء

۶) An advanced history of India Vol. III Page .112
۷) ہماری زبان، ص:۶، یکم نومبر ۱۹۶۵ء
۸) گل کرسٹ اور اس کا عہد۔ محمد عتیق صدیقی، ص:۱۵۱، انجمن ترقی اردو۔ ۱۹۶۰ء علی گڑھ
۹) نیرنگ خیال (حصہ اول دیباچہ) ص:۳
۱۰) نظم آزاد۔ ص:۲۴
۱۱) مقدمہ شعر و شاعری۔ مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص:۲۲۰۔۲۰۲
۱۲) آل احمد سرور
۱۳) احتشام حسین، ہندوستانی ادب میں حالی کا درجہ (از تنقیدی اشارے) ص:۹۰
۱۴) مقدمہ شعر و شاعری۔ الطاف حسین حالی، ص:۳۱
۱۵) ایضاً ۔ص:۳۵
۱۶) عقیل احمد صدیقی۔ نظریہ و عمل، ص:۲۶۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۲۰۱۶ء
۱۷) ناصر عباس نیر (اس کو یک شخص سمجھنا تو مناسب نہیں) آکسفورڈ یونیورسٹی پریس۔ ۲۰۱۷ء
۱۸) ایضاً ۱۶) ایضاً
۱۹) "جدید اردو نظم اور یورپی اثرات"، ڈاکٹر حامدی کاشمیری، ص:۱۴۰
۲۰) شرر۔ نگار۔ اپریل ۱۹۰۱
۲۱) ایضاً ایضاً
۲۲) اردو معلی۔ جنوری۔ فروری ۱۹۱۵ء
۲۳) عقیل احمد صدیقی 'جدید اردو نظم نظریہ و عمل'
۲۴) ادب اور انقلاب۔ اختر حسین رائے پوری، ص:۱۱، اشاعت، اردو حیدرآباد۔ ۱۹۱۳ء
۲۵) اقبال۔ ایسانده بوازنی ترجمہ، ابن انشا، ماہ نو اپریل ۱۹۵۶ء
۲۶) پیش لفظ۔ اقبال ایک مطالعہ کلیم الدین احمد، ص:۷، گیا۔ ۱۹۷۹ء
۲۷) اردو زبان و ادب، ص:۸۷۔۸۸، ایجوکیشنل بک ہاؤس۔ ۱۹۵۹ء
۲۸) اردو شاعری پر ایک نظر، ص:۱۲۶، عظیم پبلشنگ ہاؤس۔ پٹنہ
۲۹) اردو۔ جنوری۔:۹۱۔۱۹۲۱ء
۳۰) ایضاً۔ ص:۲۴
۳۱) ڈاکٹر حنیف کیفی، اردو میں نظم معریٰ اور آزاد نظم، ص:۹۱، ۱۹۸۲ء

۳۲) ہنس۔ اکتوبر۔ ۳۵ء

۳۳) ایضاً ایضاً

۳۴) اختر حسین رائے پوری، ادب اور انقلاب، ص: ۸۔۷

۳۵) اصغر علی انجینئر۔ ترقی پسند تحریک کے نظریاتی مسائل۔
ص: ۳۴-۱۳۳، ترقی پسندی ادب کے کا پچاس سالہ سفر

۳۶) ادب کی غرض وغایت۔ ص: ۱۲۸ء

۳۷) شمس الرحمٰن فاروقی، تنقیدی افکار، ص: ۴۲، فروغ اردو، دہلی

۳۸) ایضاً ایضاً

۳۹) شاہراہ۔ کانفرنس نمبر اپریل ۵۳ء/ ایک خط کا اقتباس۔ ۱۸۲۶

۴۰) ایضاً ایضاً

۴۱) خلیل الرحمٰن اعظمی۔ رفتار، ہماری زبان، علی گڑھ ۵۶ء

۴۲) وحید اختر، سخن گستراز، صبا، جلد۔ ۵

○○○

حلقۂ اربابِ ذوق اور میراجی

حلقہ کی تاسیس کے سلسلہ میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ۲۹؍ اپریل ۱۹۳۹ء کو سید نصیر احمد جامعی نے اپنے چند دوستوں کے مشورے سے، جن میں نسیم حجازی، تابش صدیقی، محمد فاضل، عبدالغنی اور شبیر محمد اختر شامل تھے، جمع کیا اور ان کی معیت میں ایک محفل منعقد ہوئی۔ اس محفل میں جو لوگ شامل تھے ان میں کسی نے بھی اپنا انفرادی تشخص اس وقت تک ادب میں قائم نہیں کیا تھا۔ لہٰذا یہ محفل یا پھر اس طرح کی محفلیں، جو منعقد کی جاتی رہی تھیں، ان میں ان نوجوان ادیبوں اور شاعروں کی حوصلہ افزائی کرنا ہی نہیں تھی بلکہ ان کی تخلیقی کاوشوں کو فروغ دینا بھی اس حلقہ کے نصب العین میں شامل تھا۔ ایک روز نسیم حجازی نے ایک طبع زاد افسانہ پڑھا جو لوگ موجود تھے ان میں بیشتر نے اس افسانے پر گفتگو کی اور اس طرح کی محفلوں کو جاری رکھنے کے لئے ایک مجلس قائم کرنے کا منصوبہ بنایا گیا اور اس کا نام 'مجلس داستانِ گویاں' رکھا گیا۔ ابتدائی مجالس تو 'داستان گویاں' کے نام سے منعقد کی جاتی تھیں لیکن جب ان ادیبوں میں اعتماد پیدا ہونا شروع ہوا تو بعد میں اس کا نام حلقۂ اربابِ ذوق رکھا گیا۔

حلقۂ اربابِ ذوق کے اغراض و مقاصد کے بارے میں بھی باتیں شروع ہوئیں کہ آخر اس ادارے کے اغراض و مقاصد، قواعد و ضوابط اور ادارے کو کامیاب بنانے یا پھر اس کی عوامی مقبولیت کے لئے کیا جتن کئے جائیں، اراکین کی تعداد میں اضافے کے لئے مختلف تجاویز یکم اکتوبر ۳۹ ر کے جلسے میں طے پا گئیں۔ حلقہ میں اغراض و مقاصد کے گوشوارہ ترتیب دینے کا یہ دور، دراصل اس کی تشکیل کا دور تھا۔ حلقے میں بھی ہر بڑی تحریک کی طرح ہم طبیعت، ہم مشرب اور ہم مزاج لوگوں کو اکٹھا کرنے کا کام شروع کیا گیا۔ ابتداء میں جو لوگ اس حلقہ سے وابستہ تھے وہ فعال تو ضرور تھے لیکن ان میں فکری سطح پر وہ اضطراب یا بے چینی دکھائی نہیں دے رہی تھی جو تحریک کو پروان چڑھانے، اور اسے

آگے بڑھانے میں مددگار ثابت ہوتی لیکن حلقہ کی خوش بختی کہیئے کہ بہت جلد انہیں ایک ایسی شخصیت میسر آگئی جس نے پہلی بار حلقہ کو ایک واضح فکری جہت بہم پہنچائی اور وہ ذات میراجی کی تھی۔ بقول انور سدید:

''میراجی کی ذات میں وہ شخصیت میسر آگئی جو بکھرے ہوئے اجزاء کو مجتمع کرنے اور انہیں ایک مخصوص جہت میں گامزن کرنے کا سلیقہ رکھتی تھی۔''[1]

اس سے قبل کہ ہم میراجی کی تخلیقی شخصیت پر مکالمہ کا باضابطہ آغاز کریں 'حلقہ' ارباب ذوق اور ترقی پسندوں کے درمیان مماثلت اور مغائرت کے بعض پہلوؤں کی نشاندہی کردی جائے۔ یوں تو ترقی پسند شاعروں، ادیبوں اور حلقہ سے وابستہ فنکاروں میں' بعض باتیں مشترک ہیں اور بعض امور پر دونوں مکاتبِ فکر کے درمیان اختلافات شدید ہیں۔ اردو کی قدیم شعری روایت سے انحراف کی صورتیں' دونوں کے یہاں بہت نمایاں ہیں' بہ نظر غائر دیکھا جائے تو ترقی پسندوں کے انحرافی رویہ میں شدت کچھ سوا دکھائی دیتا ہے۔

یہ دونوں مکاتبِ فکر، جن نظریاتی' بنیادوں پر اپنی شعری بوطیقا کو اُستوار کرنا چاہتے تھے۔ اس کے جواز کی تلاش و جستجو ایک لازمی امر تھا اور یہ باقی روایتوں کی تکذیب کے بغیر' ممکن نہ تھا۔ لہٰذا ان دونوں رویوں میں ماضی قریب کے ادبی ورثہ سے انکار کی صورت پیدا ہوئی۔ ترقی پسند اور حلقہ کے ادباء اور شعراء نے فنی قدروں کی تلاش اور ان کی ترجمانی میں یکساں کردار ادا کئے۔ لیکن حلقہ کے وابستگان کے یہاں انحرافی صورت میں ہر طرح کی تحدیدات سے آزادی کی تڑپ ملتی ہے جب کہ ترقی پسند' روایت سے بغاوت کے باوجود ایک نوع کے ضابطۂ' اخلاق کے پابند ضرور رہے۔ اس کے برعکس حلقہ کے ادیبوں نے کسی بھی طرح کی خارجی پابندیوں کو اپنی تخلیقی آزادی کے لئے قبول نہیں کیا۔ حلقہ والوں نے زندگی کو اس کی تمام تر وسعتوں اور بے کرانیوں کے ساتھ نہ صرف قبول کیا بلکہ زندگی کے کسی بھی پہلو کو نظم کرنے میں' کسی بھی نظریاتی عقیدہ یا اصول کی بالادستی کو قبول کرنے سے انکار کیا اور اپنی انفرادی سوچ کو رہبر اصول جانا اور اسے اپنے لئے مشعلِ راہ بھی قرار دیا۔ ن م راشد نے' حلقہ کے ادیبوں کے ادبی مسلک کے بارے میں بڑی عمدہ بات کہی ہے۔

''یہ وہ اہل قلم ہیں جنہوں نے اپنی بساط کے مطابق زندگی کو اس کی تمام وسعتوں سے دیکھنے کی کوشش کی اور جن کی تحریروں میں زندگی کی وسعت، جامعیت اور تنوع

کا شاندار پر تو ملتا ہے۔ اس لئے یہی وہ ادیب اور شاعر ہیں جنہیں صحیح معنوں میں جدید کہا جا سکتا ہے۔ یوں نہیں کہ سب مل کر کسی سازش کے تحت جدیدیت کی بنیاد رکھی ہو بلکہ یہ سب الگ الگ ان غیر ادبی تعصبات سے طبعاً آزاد تھے جو گزشتہ نسل کے شاعروں اور ادیبوں پر چھائے ہوئے تھے اور جن سے آج بھی بظاہر ترقی پسند اور بباطن اشتراکیت پسند ادیبوں کے ذہن اَٹے ہوئے ہیں۔'' ۲

حلقہ والوں کا اختصاص یہ رہا' کہ انہوں نے نہ صرف قدیم ادبی روایت سے گلو خلاصی کو ترجیح دی، بلکہ ان کا زور اس نکتہ کی واشگافی پر بھی تھا کہ شاعر کے اظہار کو موضوع اور اسلوب دونوں میں، غیر متوقع اور اجنبی ہونا چاہئے۔ اپنے اذہان کو مستعار اجالوں سے روشن کرنے کے بجائے' اپنی انفرادیت اور انفرادی سوچ کے منطقوں کو روشن کرنے کی ضرورت ہے۔ حلقہ والوں کا شروع سے اس بات پر اصرار تھا کہ کوئی ہم پر کسی قسم کا لیبل نہ لگائے کیونکہ ترقی پسندوں پر لیبل لگایا جا چکا تھا اور ان پر یہ الزام بھی عائد ہو چکا تھا کہ انہیں سماج کی بہتری اور فلاح کی خاطر سامنے آنا چاہئے۔ ترقی پسند کا خیال تھا کہ شاعر اور ادیب کا کوئی انفرادی خیال یا سوچ نہیں ہوتا اور نہ اس کا کوئی شخصی تجربہ ہوتا ہے بلکہ یہ تمام چیزیں حکمران طبقہ کی پیداوار ہوتی ہیں۔ حلقہ والوں کا یہ کہنا تھا کہ موضوعات پر کوئی پہرہ لگانا' یا پھر امتناعات قائم کرنا درست نہیں ہے۔ شرط یہ ہونی چاہئے کہ وہ مسائل نہ صرف اضطراب پیدا کرے بلکہ انہیں اندر سے برانگیختہ بھی کرے' کیونکہ اس طرح کی شاعری کو کسی لیبل کی حاجت نہیں ہوگی۔

میراجی کی رائے کچھ خاص الگ نہیں ہے بلکہ حلقہ والوں اور میراجی کے مابین ترقی پسندوں کے تئیں مشترک رائے اور ادبی موقف کے حوالہ سے ہم آہنگی کے شواہد دیکھے جا سکتے ہیں:

''بظاہر اردو شعرا کے دو بڑے گروہ اس ملک میں پھیلے ہوئے ہیں۔ ایک گروہ اپنے کو ترقی پسند سمجھتا ہے اور اس کی اس تقسیم سے باقی تمام شاعر ترقی پسند نہیں ہیں بلکہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ پہلے گروہ میں تالاب کو گندہ کرنے والی مچھلیاں دوسرے گروہ کی بہ نسبت زیادہ ہیں۔ اس گروہ میں ایسے شعرا کی کثرت ہے جن کے جذبات و خیالات کلیتاً اپنے نہیں ہیں۔ جن کے پاس کوئی ایسا خیال نہیں تھا جو شعر کے ذریعہ پیش کرتے اور اس سے انہوں نے چند تبلیغی باتوں کو جو نثر میں بہتر طریق پر ادا کی

جاسکتی ہیں ایک سطحی اور غیر موثر انداز میں ظاہر کرنا شروع کیا۔''[۳]

ترقی پسندوں اور حلقہ والوں کے مابین جو سرد جنگ چل رہی تھی' اس کے یہ شناس نامے ہیں۔ دونوں کے ادبی موقف اور رویوں میں ایک تصادم اور کشاکش کی کیفیت تو ہے لیکن اس کے کئی بنیادی اسباب ہیں۔ سر دست ان مباحث کو اِلتوا میں رکھتا ہوں اور میرا جی کے کارناموں کو' جو انہوں نے حلقہ کی ترقی اور فروغ میں انجام دیئے ہیں ان سے مکالمہ کرنا چاہوں گا۔ اس میں کوئی کلام نہیں کہ میرا جی کی ادبی اور فکری پہچان' حلقہ اربابِ ذوق کے حوالے سے ہوئی ہے اور اس صداقت سے بھی روگردانی ممکن نہیں ہے کہ حلقہ کا اعتبار اور وقار' میرا جی کے دم سے قائم ہوا۔ یعنی کہ حلقہ اور میرا جی دونوں ایک دوسرے کے بغیر نامکمل ہیں۔ میرا جی کے مطالعہ کا کینوس بہت وسیع اور عریض ہے۔ اپنے فکری رویوں کی تعمیر و تشکیل کے لئے کئی زبانوں کے ادب کو انگریزی کے توسط سے پڑھنے کی سعی کی' ان کے مطالعہ کی گہرائی اور گیرائی کے ساتھ ان کے مفکرانہ انہماک نے ان کے شعری مذاق اور فکری لینڈ اسکیپ کو کافی وسیع کر دیا۔ ان کا ایسا ماننا تھا کہ نئے سماجی پس منظر میں' جس کا ظہور پوری دنیا میں ہو رہا ہے' اردو شاعری خصوصاً اردو نظم کے سانچوں اور اس کے پیرایۂ اظہار میں تبدیلی کی ضرورت ہے اور اس تبدیلی کا احساس انہوں نے حلقہ کے دوستوں کو بھی کرایا۔ چنانچہ حلقے کی محفلوں میں جو ادبی مباحث ہوتے' 'اس نظم میں' کے تجزیوں کے ذریعہ انہوں نے نہ صرف نظم میں نئے تجربوں کو راہ دی بلکہ نئی فکری جہتوں کی دریافت پر بھی توجہ صرف کی۔ ن۔م۔ راشد نے اپنے شعری مجموعہ 'ماورا' کے دیباچہ میں کھل کر ایشیائی شاعری' خصوصاً برصغیر کے فکری رجحانات کا جائزہ لیتے ہوئے ایشیائی ممالک میں ادبی تغیرات کی کمی کی دو اہم وجوہ بیان کی ہیں۔ اول یہ کہ ہمارے جغرافیائی حالات:

> '' جنہوں نے نہ صرف ہمارے جسموں میں بلکہ ہمارے ذہنوں میں بھی ایک لازوال کسالت پیدا کر رکھی ہے یعنی ہمارے ذہنوں میں وہ مافوق الفطرت تحرک باقی نہیں چھوڑا جو زندگی کی پیش کی ہوئی نئی مہمات سر کرنے کیلئے ضروری ہے۔'' دوم ہمارا مذہب جس نے '' ہماری انفرادیت کو غیر ضروری حد تک صدمہ پہنچایا ہے وہ غور و فکر کے اس نایاب جوہر کو جو ادبیات اور تہذیب کے فروغ اور ترقی کیلئے ضروری ہے' آہستہ آہستہ محدود کر دیا ہے۔''[۴]

در اصل راشد اور میرا جی دونوں اپنے زمانہ کے نہ صرف فکریاتی نظام سے نالاں تھے بلکہ

انہیں ایسا لگتا تھا کہ اب ان رجحانات اور میلانات میں تازگی کی جگہ' کسالت نے لے لی ہے لہٰذا ان کا بنیادی انحراف بوسیدہ صورتحال سے زیادہ اس نظام کے انہدام سے تھا۔ یہ دونوں ادب میں انقلاب برپا کرنا چاہتے تھے۔ یہ نہ صرف ادب میں انقلاب برپا کرنا چاہتے تھے بلکہ اپنی نظموں میں نئے تجربوں کو راہ دینے کے حق میں بھی تھے۔ ان کے یہاں نہ صرف موضوع کی سطح پر' بلکہ ہیئت اور تکنیک کی سطح پر تازگی دکھائی دیتی ہے۔ ان کی حقیقت نگاری پر نہ رومانیت کا شیریں غلاف ہے اور نہ خواب' دھندلکا سایہ کئے ہوئے ہے۔

حلقہ میں بڑی تحریک کی طرح ہم طبیعت اور ہم مزاج لوگوں کو اکٹھا کرنے کا کام شروع ہو گیا تھا۔ ابتداء میں جو لوگ حلقہ سے وابستہ تھے' وہ فعال تو ضرور تھے لیکن ان میں فکری سطح پر وہ اضطراب یا بے چینی دکھائی نہیں دیتی تھی' جو تحریک کو پروان چڑھانے اور آگے کے خطوط پر گامزن کرنے میں مددگار ثابت ہوتی۔ لیکن حلقہ کی خوش بختی کہئے کہ بہت جلد انہیں ایک ایسی شخصیت میسر آگئی جس نے پہلی بار حلقہ کو ایک واضح فکری جہت سے روشناس کرایا اور وہ ذات میرا جی کی تھی۔ میرا جی یوں تو مغربی ادب سے ذہنی مطابقت رکھتے تھے لیکن ان کی فکر کی جڑیں قدیم ہندوستان میں بہت دور تک پھیلی ہوئی تھیں۔ مغربی اور مشرقی ناقدوں سے اِکتساب علم نے ان کے اندر ایک خوش گوار امتزاج پیدا کر دیا تھا اور ان کی شخصیت ایک پُر اسرار دھند میں لپٹی دکھائی دے رہی تھی۔ میرا جی نے حلقہ کا خود انتخاب نہیں کیا۔ قیوم نظر انہیں حلقہ میں کھینچ لانے میں کامیاب ہو گئے اور میرا جی کی شمولیت سے حلقہ والوں کا فائدہ یہ ہوا کہ ان کے توسط سے نئے تجربوں کی طرف نہ صرف یہ لوگ متوجہ ہوئے بلکہ ایک ہوڑ سی لگ گئی۔

میرا جی کی مفکرانہ قیادت نے ان کے اندر اعتدال اور توازن قائم رکھنے میں نمایاں کردار ادا کیا اور انہیں نئے علوم وفنون کے مطالعہ کی طرف راغب بھی کیا۔ ان کی موجودگی حلقہ کے ادیبوں میں نہ صرف نئے تجربوں کی تحصیل میں مدد کی بلکہ نئے علوم سے بہرہ مند ہونے کے لئے ترغیبات بھی فراہم کئے۔ میرا جی اور محمد صلاح الدین اَن' دونوں حضرات کی نسبت سے حلقۂ ارباب ذوق کی تحریک دراصل 'ادبی دنیا' کی تحریک تھی بلکہ زمانی اعتبار سے یہ تحریک ۱۹۳۹ء میں تو ضرور شروع ہوئی لیکن اس کی روپ ریکھا' بہت پہلے ادبی جریدہ 'ادبی دنیا' کے صفحات پر دیکھی جاسکتی ہے۔ حلقہ کا تیسرا دور خاصا طویل اور قابل ذکر بھی ہے کیونکہ اس دور میں حلقہ نے ایک نظریاتی اساس قائم کی۔ اسی دور

میں حلقہ کے خلاف شدید ردعمل کی لہریں اٹھنے لگیں اور 'ترقی پسند تحریک' سے لوہا بھی لینا پڑا۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہنے میں 'حق بجانب ہوں گے کہ حلقہ کا یہ دور استحکام اور انداز نظر کی استقامت کا دور تھا اور معاصر تحریکوں سے متصادم ہونے کا بھی۔

حلقہ کا فکری اور نظری مابہ الامتیاز یہ تھا کہ ادب قائم بالذات اور اپنی مثال آپ ہے۔ ادب زندگی سے تاثر تو کشید کرتا ہے لیکن اس کا کوئی مخصوص نصب العین نہیں ہے اور نہ اس کے حصہ ایسی کوئی ذمہ داری عائد کی گئی ہے کہ وہ کسی خاص نظریہ کا پرچار کرے۔ ادب کی اپنی جمالیاتی قدر ہے اور ادب کا کام ان قدروں کا تحفظ اور ان جمالیاتی اقدار کو ملحوظ خاطر رکھ کر زندگی میں حسن پیدا کرنا' اور زندگی کو لائق زیست بنانا ہے۔

حلقہ کا دوسرا اختصاص یہ رہا کہ اس سے وابستہ ادیبوں اور شاعروں نے ادب میں کسی قسم کے جامد نظریہ یا پھر فکری سطح پر کسی قسم کے انجماد کے لئے کوئی جگہ نہیں چھوڑی' اس کے برعکس تخلیقی آزادی کا پرچم بلند کرنے کی سعی مسلسل کرتے رہے۔ زندگی کو اس کی پوری وسعت کے ساتھ دیکھنے کی کوشش کی اور کسی بھی طرح کی پابندی کو قطعی راہ نہیں دی۔ زندگی کی بوقلمونی اور اسی کی رنگا رنگی کو اظہار کا وسیلہ بنایا۔ ان کی فکری توجہ انسان کے داخلی کوائف کی تلاش اور اسے محسوس کرنے سے عبارت ہے اور اس طریق کار کو اثباتی رخ دینے کے پیش نظر' نفسیات سے استفادہ کی طرف راغب ہوئے اور یورپ میں رونما ہونے والے بیشتر ادبی اور فکری تصورات سے نہ صرف اکتساب نور کیا بلکہ اپنی تخلیقات میں ان تحریکوں سے اثرات کے نمونے بھی پیش کئے۔ علامت نگاری سُر ریلیزم اور وجودیت جیسی تحریکوں سے کافی مستفیض ہوئے' دوسرے لفظوں میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ ان تحریکوں نے حلقہ کے ادیبوں کے اندر خارج سے داخل کی طرف مراجعت کے لئے راہ ہموار کئے۔ انور سدید نے ان کے موضوعات کی رنگا رنگی اور ان کے زاویہ نظر کی بوقلمونی کے حوالے سے بڑا عمدہ تجزیہ پیش کیا ہے لہٰذا ان کے اس اقتباس سے آیئے' روبرو ہوا جائے۔

> ''اعادے اور تکرار کی مشینی فضا سے نکال کر ایک ایسے دائرہ نور کی تخلیق کرنا تھا جس کی یہ گردش رنگوں کا ایک نیا امتزاج پیش کرتی تھی اور قاری کو داخلی طور پر مسرت اور طمانیت سے ہم کنار کرتی تھی۔ تخلیقی ادب کے یہ تجربات بالخصوص اردو نظم میں زیادہ کامیاب ثابت ہوئے اور تھوڑے عرصے میں یوسف ظفر، قیوم نظر، مختار صدیقی،

منیب الرحمٰن، مجید امجد، انجم رومانی اور ضیاؔ جالندھری وغیرہ نے ایسی جاندار تخلیقات پیش کردیں کہ زندگی کا کوئی زاویہ ان کے تخلیقی لمس سے محروم نہیں رہا۔'' ۵

اس میں کوئی شک نہیں کہ جن حقائق کی انور سدید نے مذکورہ اقتباس میں ذکر کیا ہے۔ حلقہ کے ادیبوں نے 'ان حقائق کا اپنی تخلیقات میں بھرپور خیال رکھا' لیکن چند تجربے انہوں نے ایسے بھی کیئے جن سے اکثر ادیبوں نے 'گریز کرنے کی تلقین کی مثلاً حرفِ جار اور افعال کے غائب کرنے کا تجربۂ یہ وہ تجربہ تھے جس سے ایسا محسوس ہوتا تھا کہ اس میں آورد کی کیفیت زیادہ ہویدا ہے اور ان تجربوں کو آگے بڑھانا' سودمند ثابت نہیں ہوگا لہٰذا کوشش یہ کی گئی کہ اس طرح کے تجربوں سے جلد برأت کا اعلان کردیا جائے۔ حلقہ کا سب سے اہم کارنامہ تنقید کی روایت کا فروغ پانا ہے' حلقہ میں ایک سسٹم لاگو کیا گیا کہ جب کوئی تخلیق پڑھی جائے تو اس پر خالق کو خاموش رہنے کی ہدایت کی گئی اور اَکابرین کو اس پر غیر جانبدارانہ انداز سے تنقید کرنے کا حکم صادر ہوتا۔ چند بزرگ اس طرزِ تنقید کو بڑھاوا دینے کے حق میں نہیں تھے۔ لیکن اس طرزِ تنقید کی روایت اپنا قدم جمانے لگی۔ سال بھر پڑھی جانے والی نظموں کے انتخاب کو شائع کرنے کے سلسلہ کو بھی دراز کیا گیا۔ میراجی نے یورپ کی شاعری کو ترجمہ کے حوالہ سے حلقہ کے ادیبوں کو نہ صرف متعارف کرایا بلکہ یورپ کی بیشتر ادبی تحریکیں' میراجی کے توسط سے ہی معروف ہونا' شروع ہوئیں۔

میراجی جس وقت اپنے شعری تصورات اور تجربوں کو پیش کررہے تھے اس وقت ترقی پسند تحریک نے شاعری کا رخ مقصدیت کی طرف موڑ دیا تھا لیکن میراجی نے رائج موضوعات سے انحراف کر کے' ان دھندلکوں کو قبول کیا جو بقول انور سدید:

> ''صبح کے ملگجے اندھیرے یا غروب آفتاب کی مٹتی ہوئی روشنی سے ترتیب پاتے ہیں۔ چنانچہ انہوں نے مشاہدے کی سپاٹ تصویریں مصور کرنے کے بجائے ان نقطوں اور لکیروں کو جمع کیا جن کے عقب سے روشنی چھنتی تو جوالا پھوٹ پڑتی۔ میراجی علامت، استعارہ اور تمثال کے شاعر تھے انہوں نے ہاتھ کو پھیلانے کے بجائے سمیٹنے کی کوشش کی اور معنی کو سطح پر بکھیرنے کے بجائے بیج کی طرح اسے پتوں میں چھپا دیا۔ میراجی نے قدیم ماضی کو ایک پروہت کی آنکھ سے دیکھا اور ایک مخلص عبادت گزار کی طرح اسے زندہ کرنے کی سعی کی چنانچہ ان کی شاعری

میں نہ صرف ہندوستانی تہذیب کا ارضی پہلو پیدا ہوا بلکہ انہوں نے جنس کے منہ زور جذبہ کو بھی موضوع بنایا اور زندگی کی ایک زندہ علامت اور فعال قوت کے طور پر فنکاری سے استعمال کیا۔ میراجی کی شاعری میں انقلاب پیدا کرنے کی قوت موجود نہیں، تاہم یہ شاعر فرد کو گیلی لکڑی کی طرح سکھاتا ہے اور اس کے داخل میں آنچ سی پیدا کردیتا ہے اس لحاظ سے اسے انفعالی شاعر کہنا بھی موزوں نہیں۔''[۷]

حلقہ والوں کا اختصاص یہ بھی تھا کہ انہوں نے کبھی کسی منضبط زاویۂ نظر کی نہ اتباع کی اور نہ اسے فروغ دینے کی سعی کی اور نہ ہی اپنی شاعری کو چند موضوعات میں حصار بند کیا۔ اس کے برعکس حلقہ والوں نے یہ باور کرانے کی کوشش کی کہ سماج کے مروجہ نظام فکر میں تبدیلیوں کی اشد ضرورت ہے، اس اجمال کی تفصیل یوں ہے کہ انہوں نے نئے اقدار کی تلاش وجستجو کی اساس، انفرادی آزادی کے نظریے پر قائم کی اور اس کی ترتیب وتشکیل میں فرائڈ کی تحلیل نفسی کو رہنما اصول بنایا۔ فرائڈ کا یہ خیال تھا کہ معاشرے میں جو ناہمواریاں اور بے اعتدالیاں پائی جاتی ہیں وہ جبلی قوتوں کے غیر شائستہ اظہار کی رہینِ منت ہیں تاہم ایک بہتر اور بامعنی معاشرہ کی داغ بیل اس قیمت پر ڈالی جاسکتی ہے جب معاشرے کے افراد اپنی جبلتوں کی تہذیب اور تنقیہ کرسکیں گے، جسے ارسطو نے 'کتھارسیس' سے تعبیر کیا ہے۔

فرائڈ، ینگ اور ایڈلیر کے نظریات کی روشنی میں فرد مجبور اور مقہور ثابت ہوتا ہے۔ ان نظریوں کی وجہ سے رائج الوقت اخلاقی اقدار کو زک بھی پہنچتا ہے۔ حلقہ کے فنکار ایک ایسے معاشرے کا خواب دیکھنے لگے جو ہر طرح کے نظریاتی جبر سے آزاد ہو، اور فرد کے انفرادی اظہار کی راہ میں کوئی شئے مانع نہ ہو۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ حلقہ والے بھی چند موضوعات کے اسیر ہو کر رہ گئے، لیکن حلقہ والوں کے نظریاتی امتیازات، ترقی پسندوں سے متمائز اور مختلف تھے۔ حلقہ کے نزدیک، ادب زندگی سے خام مواد تو ضرور مہیا کرتا ہے لیکن کسی مخصوص نصب العین یا بندھے ٹکے اصول کی پابندی کرنا، مناسب نہیں گردانتے تھے۔ ان کے نزدیک مجرد تصورات کے بجائے اس کی فنکارانہ ادائیگی کو اہمیت حاصل تھی جس کو کیفیات وواردات کی بازآفرینی سے بھی تعبیر کیا گیا۔ حلقہ والوں نے نہ صرف ہنگامی اور تبلیغی قسم کے موضوعات سے احتراز کرنے کی سعی کی بلکہ مجرد موضوعات کو بھی قابلِ اعتنا نہیں سمجھا۔ صرف فرد کے جذبات واحساسات کے اس ردِ عمل کو پیش نظر رکھا، جو خارجی اور داخلی زندگی کے

تصادم و پیکار کا نتیجہ ہے۔ حلقہ کی نظموں کے مطالعہ سے بہ آسانی یہ پتہ لگایا جا سکتا ہے کہ انہوں نے فرد کی مکمل آزادی اور آزادانہ سطح پر فرد کی تعمیر و تشکیل پر زیادہ زور صرف کیا ہے۔

پہلی جنگ عظیم کے بعد منظر نامہ پر رونما ہونے والے نفسیاتی اور جذباتی اضطراب کی انقلاب آفریں فضا بھی تیزی سے بنتی اور بگڑتی ہوئی ان کی شخصیت کے وسیع اثر اور پیچیدہ تناظر میں انسان کو اس قدر کے استعارے کے بجائے ایک 'وجودی وحدت' Ontological unit میں دیکھنے اور دکھانے کا وہ اہم عمل جو ایک نئے شعری نظام کا محرک بنا، راشد اور میراجی سے منسوب ہے۔ دراصل یہ دو اشخاص نئی ذہنی اور جذباتی موڑ کا ایک نیا شناس نامہ ہیں اور ایک نئے سفر کے نقیب بھی' راشد کے ان الفاظ پر غور فرمائیں' کہ انہوں نے میراجی اور خود ایک 'لیک' پر گامزن دکھایا ہے لیکن تھوڑی سی مغائرت کے ساتھ' انہوں نے بڑے پتے کی بات کی کہ جسم اور روح کی کامل یگانگت کے بغیر حقیقت کی تلاش ممکن نہیں ہے۔ آیئے' ان کے الفاظ میں ہی ان کے فرمودات پر غور فرمائیں:

> "میراجی کی شاعری اور میری شاعری میں تفاوت کی کئی راہیں نکلتی ہیں لیکن اردو شاعری میں غالباً پہلی دفعہ اس شعور کا اظہار کیا گیا کہ جسم اور روح گویا ایک شخص کے دو رُخ ہیں اور دونوں میں کامل ہم آہنگی کے بغیر ان کی تخلیقات اپنے کمال کو نہیں پہنچ سکتیں...... میرا یا میراجی کا مقصد کسی نظریے کی تلقین کرنا نہ تھا۔ ہمارے سامنے انسانی شخصیت ایک طبعی امر تھی اور اس کا ذکر ہم نے بغیر کسی کش مکش اور فشار کے کیا ہے۔ ۷

مندرجہ ذیل اقتباسات سلیم احمد کے نام راشد کے ایک خط سے منقول ہیں جن میں راشد نے سلیم احمد کی نئی کتاب 'نئی نظم اور پورا آدمی' کے بنیادی موقف کی تائید کی ہے اور اس کے اعتراف میں انہوں نے کہا ہے کہ سلیم احمد واحد نقاد ہیں جنہوں نے ان کی اور میراجی کی شعری کائنات کے بنیادی محرکات تک رسائی حاصل کی ہے۔ خط کا اختتام مندرجہ ذیل الفاظ پر ہوتا ہے۔ آپ بھی غور فرمائیں۔

> "اپنے سیاسی واردات کے اظہار کے باوجود 'پورا آدمی' اس خاکسار کے اندر زندہ ہے۔ جس نے اختر شیرانی کے ملبے کے نیچے سے رینگ کر سر نکالا تھا اور اسے کوئی بلا اُچک نہیں لے گیا اور نہ اس کا کوئی اندیشہ ہے۔" ۸

لیکن اس صداقت سے انکار ممکن نہیں کہ راشد کے ان الفاظ کے باوجود سلیم احمد پورے آدمی

کی تلاش میں جس تخلیقی پیکر سے روشناس ہوئے وہ روح اور جسم کی وحدت کا امین ہونے کے باوجود ادھورا ہے۔ آپ کی توجہ ادب کی ایک بنیادی صداقت جس کا تعلق اقبال راشد اور میراجی کے شعری تصورات اور طرزِ اظہار سے ہے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ اقبال میراجی اور راشد اپنے ادبی رویوں کے حوالہ سے ایک دوسرے سے مختلف واقع ہوئے ہیں۔ اقبال نے انسان کی شخصیت کے تمام ابعاد وجہات پر نظر ڈالی لیکن اقبال نے اپنا ' آئیڈیل' اس انسان کو بنایا جو حال میں موجود نہیں بلکہ حال کے انسان کی امکانی شکل ہے۔ اس لئے انسان کی وجودی فکر' جدیدیت کی وجودی فکر سے ایک منزل پر الگ راہ اختیار کر لیتی ہے اور حقائق کے بجائے خوابوں اور ممکنہ قیاسیات کی نذر ہو جاتی ہے۔ مذکورہ سطور میں حلقہ کی تاسیس اور اس کے قیام کی فکری اساس سے متعلق گفتگو کی جا چکی ہے اور حلقہ کسی جامد نظریہ پر اپنا قصر تعمیر نہیں کرتا' اس سلسلہ میں مکالمہ قائم کیا جا چکا ہے لیکن شمیم حنفی نے حلقہ کے قیام کے سلسلہ میں جو بنیادیں فراہم کی ہیں اس سے بھی روبرو ہونا چاہئے' جو کہ ایک عمدہ تجزیہ پر منتج ہے۔

> "انہوں نے حالی اور آزاد کی طرح چند تعصبات کی زنجیریں توڑیں تو نئے تحفظات پیدا کر لئے۔ ایک پست تر سطح پر ترقی پسند تحریک کا اندازِ نظر بھی یہی رہا۔ ۱۹۴۰ء میں حلقۂ اربابِ ذوق کا قیام ترقی پسند تحریک کی قطعیت زدگی اور تعصبات کے خلاف ایک ذہنی احتجاج کے طور پر عمل میں آیا اور اس نے حسیّت کی وحدت یا غیر منقسم حسیت کے فنکارانہ انکشاف کو ایک اعلان نامہ بنایا۔ حلقہ کے شعرا اس انسان کو جو قومی یا معاشرتی یا مذہبی یا سیاسی یا اخلاقی اقدار کی علامت تھا۔ ٹھوس انسان سے ہمکنار کرنا چاہتے تھے۔ میراجی اور راشد کو اس حلقہ کے شعور اور احساس کے سبب سے قوی الاثر ترجمانوں کی حیثیت حاصل ہے۔ اس لئے ترقی پسندوں کی تعریف اور تشنیع کا ہدف بھی سب سے زیادہ راشد اور میراجی تھے۔ سردار جعفری نے حلقہ کے تمام مساعی کو ہیئت پرستی' ابہام پرستی اور جنس پرستی تک محدود قرار دیا۔"[۸]

یہاں ایک منطقی بحث کی طرفوں کو ذرا کھولنا ہے۔ علی سردار جعفری اور سلیم احمد کی انتقادی بصیرتوں میں کافی تفاوت ہے۔ دونوں کی بصیرتوں میں فرق نہ صرف ادبی رویہ کا ہے بلکہ تقویم کا بھی ہے۔ سلیم احمد کی حتی الوسع کوشش یہ رہی کہ انہوں نے 'پورے آدمی' کو نیکی اور بدی کے رائج الوقت

پیمانہ اور میزان سے ہٹ کر' نہ صرف دیکھنے کی بلکہ پرکھنے اور آنکنے کی بھی کوشش رائج معیار سے ہٹ کر کی۔ سردار جعفری نے فرد کی تفہیم کے لئے جو وسائل اور شرائط مقرر کئے' وہ اقدار سے بالکل تہی دامن ہیں۔ ایک کا رویہ سراسر اثباتی ہے اور دوسرے کا معاندانہ لیکن ایک مرکز پر آکر دونوں کہیں کہیں مشترک دکھائی دیتے ہیں کیونکہ طریق کار میں مشابہت کے پہلو زیادہ واضح ہے بہ نسبت مغائرت کے دونوں کی شعوری کوشش یہی رہی کہ انسانی شخصیت کو معنی خیز تجربہ کا مخزن بنایا جائے۔ ان باتوں کے پیش نظر حلقہ والے اپنے مجلسی مباحث اور مذاکرہ میں ایک خاص جہت کو موضوع نہیں بناتے تھے اور یہ ان کی سوچی سمجھی حکمت عملی تھی' کہ ادب کو غیر ادبی مقاصد سے الگ کر کے مقصود بالذات نظیر کے طور پر دیکھا جائے۔ حلقہ کے انتقادی ادب میں اس نوع کی بے باکی کے شواہد آسانی سے دیکھے جا سکتے ہیں۔ میراجی کی 'اس نظم' میں جو نظموں کے تجزیے دستیاب ہیں' ان میں اس طریق کے متور نقوش دکھائی دیتے ہیں۔ میراجی قدیم ہندوستانی فلسفے 'سنکھیہ' سے بھی جذباتی قرابت رکھتے تھے، زندگی کی طرح شاعری میں بھی انہوں نے سماجی امتناعات سے رہائی پانے کی کوشش کی اور جنسی حجابات کے تسلط کو قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ میراجی کے حوالہ سے یہ الزام درست نہیں ہے کہ ان کے یہاں جنسیات پر نظمیں' وافر تعداد میں ملتی ہیں جب کہ اس کے برعکس ان کی نظمیں' جنسیات کے حوالہ سے انسان کی تطہیر کے تفاعل کو اُجالنے میں معین اور مددگار ہیں۔ ان کی شاعری جنسی معاملات کی مظہر نہیں بلکہ وہ زندگی کی وسعت اس کے پھیلاؤ اور اس کی بے کرانی کا گہرا شعور رکھتے تھے۔

زندگی کے متنوع پہلوؤں کی نبض شناسی میں' کسی قسم کے قدغن کو راہ نہیں دی۔ نہ ہی کسی قسم کے جبر کی پاسداری کو اپنا شیوہ بنایا۔ بلکہ وہ ہر قسم کی زنجیر کو توڑ دینا چاہتے تھے جو انسانی وجود کی تفہیم میں بارگراں ثابت ہوتی تھی۔ ان کی نظموں کے بین السطوری مطالعہ سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ' میراجی ذات اور کائنات پر ایک صوفی کی طرح نگاہ ڈالتے اور عاشق کی طرح زندگی سے پیار کرتے اور والہانہ شیفتگی کے ترانے گاتے۔ حال کی طرح ماضی کو بھی' وہ ایک زندہ حقیقت سمجھتے تھے۔ تاریخ و تہذیب سے ایک تعلق قائم کرنے کی کوشش کی جو زماں کی میکانکی تقسیم کے سبب اب داستانِ پارینہ بن چکے ہیں۔ اس طرح انہوں نے ایک طرف شعوری سطح پر اپنے لاشعور کو زندہ رکھا اور دوسری طرف اپنی انفرادی انا کے اثبات پر بھی مصر دکھائی دیئے۔ میراجی کا ایک وصفِ خاص یہ بھی تھا کہ وہ اپنی خودنگری کے باوجود اپنے عہد کی جذباتی اتھل پتھل اور اس کے اضطراب سے آگاہ تھے۔ سجاد ظہیر نے

ایک موقع پر میرا جی کے حوالہ سے بڑے پتے کی بات کہی ہے وہ بھی لاگ لپیٹ کے بغیر۔

''اکثر موقعوں پر میرا جی کی تنقید سنجیدہ، بے لاگ اور پی تلی ہوتی تھی۔ ان میں اچھے اور برے ادب کی پرکھ کا بہت اچھا شعور تھا۔ کئی ترقی پسند ادیب بھی تھے جن کے مقابلے میں میرا جی کا تنقیدی نقطۂ نظر بعض لحاظ سے زیادہ مفید اور وسیع معلوم ہوتا ہے۔''۹

میرا جی کی تحریروں میں جذبہ اور فکر کا ادغام اور انضمام کچھ اس طرح ہوا ہے کہ حدیں مٹ گئی ہیں۔ میرا جی کے یہاں جذبہ اور فکر کا ایک ایسا گھال میل دیکھنے میں آتا ہے کہ جس سے توازن اور تفکر کا آہنگ قائم ہوجاتا ہے۔ ان خوبیوں کی وجہ سے ان کا ایک انفراد قائم ہوگیا ہے۔ میرا جی کے ان لطیف نکات اور مضمرات نے ان کے' معاصرین کو نہ صرف ان کی شاعری اور شخصیت سے دور کر دیا ہے بلکہ وہ میرا جی کے تخلیقی 'پر سونا' کے تانے بانے کو بھی سمجھنے سے قاصر ہیں۔ میرا جی کے ہاں تفکر ایک آہستہ رو دریا کی مانند اپنی لہروں کے متلاطم موجوں کے ساتھ آگے کی طرف رواں دواں ہے۔ جس میں سکون کے علی الرغم ٹھہراؤ کی کیفیت بھی ہم رکاب ہے۔ میرا جی کے تخلیقی تفاعل کی پیچیدگی اور تہہ داری کے باعث بعض احباب نے فیصلے دینے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ دراصل میرا جی کے تخلیقی تفاعل اور پُر اسرار فنی برتاؤ نے ان کے معاصرین کو ان کے شعری تصورات اور طرزِ اظہار کی تفہیم سے باز رکھا۔ انہوں نے اپنے فن پر جو پُر اسرار حجاب ڈال رکھا تھا اس کے باطن میں جھانکنے کا ملکہ' ان کے عہد کے ناقدین کے پاس کم کم تھا۔ انہوں نے احساس، وجدان، جذبہ اور فکر گویا کہ ہر زاویہ سے اپنی شاعری کے فروغ کی راہ ہموار کی' وہ طبعاً فرانسیسی اشاریت پسندوں کی طرح زندگی کی طرف ایک متصوفانہ رویہ رکھتے تھے۔ بعض نقادوں نے میرا جی کے اختصاصی ادبی زاویہ کو' ملامتی تصوف' سے متاثر بھی بتایا ہے۔ لیکن ان کا کمال اس خوبی میں مضمر ہے کہ اس نوع کی موضوعیت اور ارضیت کو صدمہ پہنچائے بغیر' اس میں شدت پیدا کر دی۔ بودلیئر اور ملارمے سے قطع نظر پو، لارنس، چنڈی داس اور امارو پر' ان کے مضامین دراصل خود میرا جی کی ذات کی سرگزشت معلوم ہوتے ہیں یا پھر بقول شمیم حنفی:

''ان آئینوں کی مثال ہیں جن میں اپنی تلاش کا سفر کرتے ہوئے میرا جی نے اپنے ہی سائے سامنے لرزاں دیکھے ہیں جب میرا جی نے بودلیئر کا ذکر کرتے ہوئے یہ کہا تھا کہ بودلیئر نے تاریکی میں اُجالے کی تلاش کیوں کی؟ اگرچہ جواباً یہ کہا جا

سکتا ہے کہ اجالے کا احساس صرف تاریکی میں ہی ہو سکتا ہے۔" ۱۰

میراجی کے پورے کلام میں یہ منظر بار بار ابھرتا ہے کہ انہوں نے زمین کے راستے سے ہی آسمان کا سفر طے کیا ہے۔ وہ پیکر کے 'معمول' سے تجرید تک پہنچنے کی کاوش پر کمربستہ نظر آتے ہیں۔ میراجی کے تصوراتی نظام میں وہی کشش ہے' جتنی وہ 'حقیقت' میں کشش محسوس کرتے ہیں۔

میراجی کا ایک مضمون جو چنڈی داس پر ہے' اس سے ایک اقتباس نقل کرنا چاہوں گا تاکہ آپ چنڈی داس کے آئینہ میں میراجی کے وجودیاتی محل وقوع کو سمجھ سکیں۔ کیونکہ میراجی کی باتوں میں اور چنڈی داس کے سلسلہ میں' جو ان کے ارشادات ہیں' ان میں بڑی ہم آہنگی نظر آتی ہے۔

"آج تک انسانی زندگی تخیل کے تحت ہی ارتقائی منازل طے کرتی آرہی ہے اور ہر ملک کے تخیل کا سب سے پہلا اور گہرا نقش اس ملک کی دیومالا ہے۔ دنیا کے اکثر ممالک بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ ساتھ اپنی اپنی دیومالا کی بندھنوں سے کم و بیش رہائی پاتے گئے اور تہذیب کی ترقی انہیں تصورات کی وجہ سے ہٹ کر مادیت کی طرف لائی گئی لیکن ہندوستان اپنی روایتی سست رفتاری اور حکایت پرستی کے ساتھ اس سلسلے میں اپنے ابتدائی تمثیل کا ہی قیدی ہے۔ مابعدالطبیعات سے اس کا شغف آج بھی ظاہر ہے۔ آج بھی اس کے خاکی اس قدیم جنت کے تصور ہی کے بل پر زندگی گزار رہے ہیں جسے ان کے ذہنوں نے صدیوں پہلے اختراع کیا تھا۔" ۱۱

میراجی کی اکثر تحریروں میں جسم اور روح کے سنجوگ یا جسم کو روح کا لبادہ اڑھا کر اس کی عبادت کرنے کا ذکر بار بار ہوا ہے۔ اس طرح کی کاوشیں' دراصل جسمیت کو زیادہ بامعنی اور کارآمد بنانے کا تفاعل ہے اس نوع کے طرز فکر کو میراجی کی ماورائیت کے ہندو فلسفہ سے اس کی گہری وابستگی اور والہانہ شیفتگی تک محدود کر دیا جاتا ہے۔ ملارمے پر مضمون لکھتے ہوئے میراجی نے ایک غیر معمولی بات کہی تھی کہ

"ملارمے خواب اور حقیقت کو ایک دوسرے میں اس طرح آمیز کر دینا چاہتا ہے
کہ دونوں کے مابین فرق باقی نہ رہے۔" ۱۲

ملارمے کا اضطراب میراجی کے ذہن میں کچھ اس طرح پیچ و تاب کھا رہا تھا کیونکہ ملارمے کے پیش نظر اور اس کی ذہنی الجھن کا مرکزی نقطہ مشہود اور مجرد حقائق کی کشمکش اور پیکار تھا۔ اس الجھن

کے ازالے کے لئے اس نے خواب کو بھی حقیقت کا ایک روپ سمجھ لیا۔

میراجی کا قطعی یہ ارادہ نہیں تھا یا انہوں نے اس سلسلے میں کوئی منصوبہ بندی نہیں کی تھی کہ خیال پر ارتکاز کے ذریعہ منظم حقیقتوں کے خلاف بچگانہ بغاوت یا فرائڈ کی اصطلاح میں حقیقتوں سے 'بے معنی' مذاق نہیں کرنا چاہتے تھے۔ ہر سچے فنکار کی طرح وہ جانتے تھے کہ فن حقیقتوں کی مشہود شکلوں کا عکسِ محض نہیں ہوتا۔ فنکار اپنے انفرادی رویہ کی روشنی میں گردوپیش یا اپنے نواحی دنیا کو پھر سے تخلیق کرتا ہے اس تخلیق کا وسیلہ مروجہ اصطلاحیں یا الفاظ ہٹاتے جائیں تو حقیقتیں اجاگر ہونے کے بجائے مسخ ہو جاتی ہیں۔ میراجی نے خیال کو حقیقت کی دسیع تر امکانی صورتوں میں دیکھا تھا' اس لئے ان کے انکشاف میں بھی وہ مروجہ صیغۂ اظہار کی نارسائیوں سے باخبر تھے، لسانی سانچوں سے انکار یا پھر متداولہ لسانی ڈھانچوں سے گلوخلاصی پر اکثر آمادہ نظر آتے۔ میراجی نے اردو شعری روایت کو نئے اسالیب سے بھی روشناس کرایا۔

اگر بہ نظر غائر ان تمام اسرار اور کارکردگیوں کو دیکھا جائے تو یہ تمام کارگزاریاں' میراجی کے اس تصور سے مربوط ہے' جسے وہ روح اور جسم کے سنجوگ یا خواب و حقیقت کا ادغامِ باہمی تصور کرتے تھے۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ جسم صرف جسم نہیں رہ جاتا اور روح صرف روح نہیں رہ جاتی۔ میراجی کے نزدیک اس طرح کا تجربہ صوفی یا بیراگی کا تجربہ تھا جس کی دنیا' مظاہر کی دنیا سے الگ نہیں' ارضِ خاکی کی آلودگیوں سے آزاد بھی ہوتی ہے، لیکن آسمان کی طرح صاف اور منزہ بھی نہیں ہوتی۔ میراجی نے ہمیشہ اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لئے کوئی نیا اسلوب اور لفظوں کی نئی فرہنگ' تلاش کی ہے۔ میراجی کے یہاں شاعری میں جو الفاظ استعمال ہوتے ہیں وہ اپنے مستعملہ مفہوم و معنی کے دائرے سے نکل جاتے ہیں اور وہ ایسے تلازمات کو راہ دیتے ہیں جن کی بنیاد خیال کی آزادی پر ہوتی ہے۔ میراجی کا مدعا تھا کہ جدید زندگی پیچیدگیوں سے عبارت ہے لہٰذا شاعری بھی تھوڑی پیچیدہ ہوگی۔ میراجی کے کلام میں جو پیچیدگیاں اور آویزش و پیکار کے جو کوائف ملتے ہیں وہ دراصل انسانی وجود کی پیچیدگیوں کا پتہ دیتی ہیں جو ازل سے انسان کے ساتھ لگی ہوئی ہے۔ علی الخصوص دیارِ مشرق کی پُراسرار روایتوں، رسم و رواج اور دیو مالا اور عقائد میں گھرا ہوا انسان' میراجی کے کلام میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ ناصر کاظمی نے اس سلسلے میں ایک عمدہ بات یوں کہی ہے کہ:

''میراجی جب دیو مالا کا ذکر کرتا تھا تو اس کے پیش نظر پرانے ہندوستان کی پوری

دیومالا ہوتی تھی۔ یونانی دیومالا رابرٹ گریوز کی کتاب پڑھ کر دیومالا کا عاشق نہیں
ہوا تھا اور ایلیٹ کی نظم 'دی ویسٹ لینڈ' اس نے بھی پڑھی تھی مگر اس کی جڑیں' اپنی
زمین کی روایت میں تھیں۔" [۱۳]

یہاں ایک نکتہ کی وضاحت ضروری ہے کہ میراجی کے ہاں خیال پرستی دراصل ان کی ارضیت سے وابستگی اور تہذیبی ورثہ سے ایک اٹوٹ لگاؤ کا ثمر شیریں ہے۔ میراجی' عجائب خانوں اور کتب خانوں میں محصور تاریخ کے بجائے ایک زندہ روایت بلکہ ایک بے حد فعال اور متحرک حقیقت کی مثال تھے۔ چنانچہ انہوں نے خیال کی مدد سے ماضی کی حقیقت کو بھی حال کا تجربہ بنانے کی سعی کی اور خود کو ایک شئے کی طرح محسوس کیا۔ 'اس نظم میں' کے دیباچہ میں میراجی کچھ اس طرح رقمطراز ہیں:

"خیال ہی میری نظر میں بنیادی شئے ہے اس میں اگر کسی کو دو قدم آگے بڑھانے
کی صلاحیت نہیں تو اظہار کی کوشش بے مصرف اور بیکار ہے۔" [۱۴]

ان باتوں سے تو یہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ خیال پرستی دراصل واقعہ نگاری یا حقیقت پسندی کی ضد نہیں' بلکہ اس کی توسیع ہے آگے اسی دیباچہ میں' میراجی کچھ یوں گویا ہوتے ہیں کہ:

"جب سے یہ دنیا بنی ہے اندھیرے اور اجالے کی کشمکش جاری ہے شاید ہم حال
کے اجالے میں اپنے آپ کو نہیں دیکھ سکتے اور اپنے آپ کو دیکھے بغیر ہمیں اطمینان
بھی نہیں ہوتی اس لئے ہم ماضی اور مستقبل میں اپنی ہی ایک غیر مرئی ہستی کو جاننے
کی کوشش کرتے ہیں۔" [۱۵]

ایک نکتہ کی تھوڑی بہت وضاحت' اس لئے ضروری ہے کہ اس نکتہ کا تعلق فن سے ہے اور فنی اظہار کا عمل چاہے وہ تجریدی ہو یا پھر تجسیمی' ان کا آغاز کسی شئے سے ہی ہوتا ہے۔ اس میں دو رائے نہیں کہ حقیقت کو نئی جہتوں سے متعارف کرانے کا عمل بعد میں آتا ہے۔ اس طرح سے دیکھیں تو خالص شاعری یا خالص فن بے معنی معلوم ہوتا ہے۔ میراجی کے شعری طریق کار کو سمجھنے کے لئے اس بنیادی صداقت کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ راشد نے کیا خوب کہا ہے کہ

"میراجی کی شاعری ان کی ابدی تلاش کی تمثیل ہے جس کے راستے میں شہری کی
حیثیت سے نہیں بلکہ زائر کی حیثیت سے متواتر سرگرم ہے تاکہ اپنی گم شدہ خودی کو
دوبارہ پاسکے' جو اپنی ذات کے ساتھ مفاہمت اور ہم آہنگی کی تجدید کے بغیر ممکن

نہیں۔"[16]

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ میرا جی کی نظمیں ابلاغ اور ترسیل کا مسئلہ پیدا کرتی ہیں ان کے شعری بوطیقا پر ابہام کے پردے پڑے ہوئے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ ایسا نہیں ہے دراصل نیا خیال، نیا احساس اور نئی فکر کے اظہار میں شاعر کو روایتی یا متداول اسالیب میں ایک رُوک سی محسوس ہوتی ہے، اسے ایسا لگتا ہے کہ شخصیت پوری طرح قابو میں نہیں آسکی ہے اس لئے ہر بڑا شاعر اپنے تخلیقی اظہار میں نئے علائم، نئی زبان اور منفرد استعاراتی نظام سے کام لیتا ہے اور جب وہ ایسا کرتا ہے تو اسے اس بات کی فکر ستانے لگتی ہے کہ کیوں نہ اظہار کو ذرا مبہم رکھا جائے۔ میرا جی کو ترقی پسندوں کے خطیبانہ اور بلند آہنگ اسلوب کے بارے میں علم تھا کہ ان باتوں نے ترقی پسندوں کے اسالیب کو پسندیدگی اور بہ نظر استحسان کبھی نہیں دیکھا۔ لہٰذا انہوں نے اپنے اظہار کو وضاحتی اور صراحتی نہیں، قدرے مبہم رکھنا ضروری سمجھا یہ اور بات ہے کہ کہیں کہیں میرا جی کچھ زیادہ مبہم ہو گئے ہیں لیکن بیشتر جگہ وہ سریع الفہم ہیں۔ اس صداقت کا علم ضروری ہے کہ فن پردہ دری بھی ہے اور پردہ داری بھی، جس فنکار نے ان رموز سے آگاہی حاصل نہیں کی وہ ایک کامیاب صاحبِ اسلوب شاعر نہیں کہلا سکتا۔ لہٰذا قاری کا بھی فرض بنتا ہے کہ ہر عہد کے اسالیب شعری کے اسرار اور مضمرات کی تفہیم کے لئے اور ترسیل وابلاغ کے مسائل پر قابو پانے کے لئے، انہیں اپنے مذاقِ شعری کے ساتھ قرأت کے تفاعل پر بھی ایک نظر ڈالنے کی ضرورت ہے اور ادبی تربیت کی بھی اشد ضرورت ہے تاکہ ہر عہد کے اسالیبِ شعری کے ساتھ قاری خود کو ہم آہنگ پا سکے۔

حلقۂ اربابِ ذوق میں، میرا جی کے علاوہ کئی شعراً اور ادباً نہ صرف شریک تھے بلکہ حلقہ کے فعال رکن بھی تھے ان میں ایک ذات راشد کی تھی۔ یوں تو میرا جی اور راشد کی شعریات کے بنیادی امور میں تفاوت کے علی الرغم مشابہت کے بھی کئی شواہد موجود ہیں۔ میرا جی کا اعتراض یہ تھا کہ اس تحریک کے نمائندوں نے ترقی پسند ادب کو محض اشتراکی جمہوریت کا ہم سفر قرار دیا ہے۔ ترقی پسند، اپنی انتہا پسندی کے باعث صرف ایک نئی قسم کی اذیت پرستانہ ادب کے سمجھانے والے بن کر رہ گئے۔ راشد کے نزدیک ترقی پسند شاعری' اس نظریے کی تندہی سے پیروی کرنا ہے، جسے ایک مخصوص گروہ کے لوگ اجتماعی طور پر واضح اور ناقابل تردید سمجھتے ہوں۔

میرا جی اور راشد کی شاعری کے لئے، انحصار کی سطحیں کہیں کہیں ایک جیسی تھیں مثلاً میرا جی اور

راشد کا مسلکِ شعری ایک سطح پر ایک تھا' دونوں چاہتے تھے کہ شاعری کو بیرونی جبر سے آزاد رکھا جائے دوسرے لفظوں میں آزادانہ کردار پر توجہ دی جائے لیکن ترقی پسندوں نے میراجی اور راشد کو رجعت پرست' فحش، مریضانہ ذہنیت اور سماجی ذمہ داریوں کا منکر قرار دیا۔ ان دونوں نے زندگی میں معنی کی تلاش کے سلسلہ میں انسان کے داخل کی غواصی پر زور صرف کیا اور اس حقیقت پر زور دیا کہ زندگی کی کلیت اور اس کا مقصد انفرادیت کی شناخت کے ذریعہ ہی پایا جا سکتا ہے اور اسالیبِ شعر کی تلاش میں بیان واظہار کے تسلیم شدہ ادبی سانچوں سے انحراف کو اپنا جزوِ ایمان سمجھا۔ اظہار میں جب میراجی اور راشد دونوں نے دشواری محسوس کی تو زبان کے وسیع تر امکانات کو کھنگالنے کی حتی الوسع کوشش کیں اور ایک نئے پیرایۂ بیان کو اپنا وظیفہ بنایا۔ ایک اور نکتہ کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں کہ ان دونوں کی ازلی اور ابدی کوشش یہ رہی کہ دونوں کے یہاں جذبے کی تنظیم اور انضباط کی کیفیت نے ان کی شاعری یا پھر ان کے شعری کمالات کو شخصی سطح سے اٹھا کر ہمہ گیر انسانی تجربے سے ہم آہنگ کر دیا۔ میراجی اور راشد دونوں کی شعریات اس منطقہ کی طرف ہمیں راجع کرتی ہے۔ جس طرف ارضی ثقافت کے روشن نشانات پائے جاتے ہیں' جغرافیائی تحدیدات کو عبور کر کے ایک آفاقی قوت کی پرچھائیاں ان کے شعری منظر نامہ پر لرزاں دکھائی دیتی ہیں۔ گرچہ دونوں کے یہاں اس سلسلے میں انحصار کی سطحیں جدا جدا ہیں اور درجات کا فرق بھی کافی واضح ہے۔ راشد یوں تو میراجی کے ہم عصر تھے لیکن انہیں میراجی کی بعد کی دنیا کو دیکھنے اور سمجھنے کے مواقع کافی ہاتھ آئے اور راشد نے جسم اور روح کی کشاکش کے مادی اور تاریخی منظر نامہ کو شروع سے اپنے پیشِ نظر رکھا۔ راشد اپنے کلام کے سلسلہ میں' بعض غلط فہمیوں کا ازالہ کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

> ''اگر میرے طرزِ فکر سے بعض نظموں کو جنسی سمجھ کر الگ کر دیا جائے اور باقی نظموں میں جو جنسی نہیں ہیں کسی ذہنی زوال کے آثار تلاش کئے جائیں تو یہ زیادتی ہوگی کیونکہ جنسی ہم آہنگی بہ نفسہ الگ چیز نہیں۔ اس کا انسان کی معاشرتی، سیاسی اور تہذیبی ہم آہنگی کے ساتھ گہرا تعلق ہے۔ جہاں تک میں اپنی شاعری کے مفہوم اور غرض وغایت تک پہنچ پایا ہوں میں سمجھتا ہوں کہ میری شاعری اس کامل ہم آہنگی کی تلاش میں سرگردانی کی ایک کوشش ہے کیونکہ اس ہم آہنگی کے بغیر، نہ فرد کی آزادی قائم رہ سکتی ہے نہ سیاست میں اسے کامرانی حاصل ہو سکتی ہے اور نہ وہ زندگی کی

فیاضی اور فراوانی سے بہرہ مند ہو سکتا ہے۔ اپنی بعض نظموں میں خیر و شر اور اہرمن و یزداں کے الگ الگ وجود سے بھی انکار کیا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ تصورات اپنی موجودہ شکل میں انسان کے مذہبی نشاط کے راستے میں بھی حائل ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ خیر و شر اور اہرمن و یزداں کا کوئی امتزاج پیدا کر لیا جائے یا غالب کے الفاظ میں بہشت کو لا کر دوزخ میں ڈال دیا جائے تا کہ اس میں تمیز کرنے کی بدی دنیا باقی نہ رہے۔'' [۱۷]

راشد کے مذکورہ خیالات سے نہ صرف راشد کے شعری تصورات اور خیالات کے مختلف زاویوں سے متعارف ہونے کا موقع ملتا ہے بلکہ راشد کے فکری حدود کے تعین میں بھی مدد ملتی ہے اور ان کے ذہنی ارتقاء اور اس کے شعریات کی بنیادوں پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ اگر راشد کی مختلف نظموں کے تجربات اور کوائف کی تفہیم کریں تو اس بات کا اندازہ کرنے میں دیر نہیں لگے گی کہ 'ماورا' سے لے کر 'ایران میں اجنبی' تک، مختلف مسائل سے متعلق نظمیں کسی نہ کسی ایسے افادی رویہ کی ترجمان معلوم ہوتی ہیں، جن کی اساس مشرق کے چند مخصوص تہذیبی اور سیاسی مطالبات ہیں۔ راشد کی نظموں میں غم و غصہ کے علاوہ احتجاج کی لے بھی تیز دکھائی دیتی ہے۔ 'ماورا' کی زیادہ تر نظموں میں جذباتی واردات کا اظہار ملتا ہے۔ مشرق کے استحکام کے پیش نظر، مغرب کی استعماراتی قوتوں سے متصادم ہونے کا جذبہ بھی کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے۔ یوں تو راشد نے ترقی پسند طرزِ فکر سے خود کو علاحدہ رکھنے کی شعوری کوشش کی لیکن ماورا کی چند ابتدائی نظموں میں ان کے ذہنی واردات کی کرچیاں تجسیمِ شعری میں ضرور محسوس ہوتی ہیں۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ترقی پسند سوچ کے علی الرغم روحانیت کا سایہ بھی گھٹتا بڑھتا نظر آتا ہے، لیکن راشد کا کمال اس بات میں مضمر ہے کہ انہوں نے رومان اور حقیقت کے مابین ایک نوع کی مفاہمت قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ شمیم حنفی نے راشد کی نظموں کے حوالے سے اس تناظر کے منطقوں کو مس کرنے کی سعی کی ہے۔ جس کے Paradimn میں راشد کی نظموں کے موضوعات کے علاوہ، اس کے تانے بانے کی تفہیم میں آسانی ہو سکے، ملاحظہ کریں:

''راشد نے ان نظموں میں ترقی پسندوں کی طرح رومان اور حقیقت کے مابین مفاہمت کی ایک راہ نکال لی ہے۔ ترقی پسندوں نے اشتراکیت کے پرچار کے لئے مغرب کی بورژوا سیاست کو بین الاقوامی سماجی مسائل کے آئینے میں دیکھا

تھا اور اپنے مقاصد کو ایک معینہ سمت دی تھی جس کا خاتمہ بورژوا سیاست کی شکست اور پرولتاری سیاست کی کامرانیوں پر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے نزدیک سرمایہ دار ملکوں کی آمریت سے پسپا پسماندہ اقوام کی تمامتر الجھنیں محض اقتصادی بدحالی کی دین تھیں۔ یعنی مارکسزم کے فلسفہ کو انہوں نے ان کے مادی اور جسمانی وجود کی احاطہ بندی تک محدود کر دیا اور اس کے ذہنی اور جذباتی مسئلوں کی طرف اقتصادی رشتوں سے مربوط سمجھتے رہے۔ مذہب، مابعد الطبیعات، تصوف، دیومالا ان سب کی توجیہہ انہوں نے اس زاویۂ نظر کی وساطت سے کی۔'' [۱۸]

میکلش نے بڑی عمدہ بات کہی تھی کہ ہر شاعری کا موضوع انسانی تجربہ ہوتا ہے۔ اس کا معروض، نوعِ انسان کو ہونا چاہئے اور شاعر کے لئے یہ بہانہ فضول ہے کہ انسانیت اس کی بات نہیں سنے گی۔

میکلش کی بات پر ایمان لانے کو دل اس لئے آمادہ ہے کہ شاعری نئی ہو یا قدیم' انسانی تجربات سے اس کی وابستگی ایک فطری امر ہے لیکن شاعری میں بات اس منزل پر ختم نہیں ہو جاتی کہ شاعر نے اس میں جس تجربے کا بیان کیا ہے' وہ انسانی ہے۔ شاعر انسانی تجربے کا اظہار ممکنات کے نیک و بد کے عنوانات میں انسانی عمل کی مختلف ہیئتوں کی خانہ بندی کر کے اس پر انسانی اور غیر انسانی کی تختی لگا دی جائے' شاعر کا ان باتوں سے بنیادی سروکار' اظہار کی نوعیت اور اس کی معنویت کے امکانی حدود سے ہے۔ کوئی بھی کلام اگر اپنے زمان و مکاں اور شخصی حصار سے نکلنے میں کامیاب نہیں ہوتا' تو اس کی حیثیت صرف تاریخ کی ہوگی۔

راشد کی ابتدائی شاعری کا معنی خیز پہلو بھی یہی ہے۔ ان نظموں کا تناظر' یوں تو فکری اعتبار سے محدود کہا جا سکتا ہے۔ لیکن تخلیقی تجربہ اور جمالیاتی کیف و کم کی وجہ سے وسعت اور کشادگی کا پتہ دیتا ہے۔ راشد کا طرزِ احساس بھی نیا ہے اور طرزِ فکر بھی ندرت لئے ہوئے ہے۔ انہوں نے اکثر اپنی نظموں میں تاریخی واقعہ کے بکھان کے بجائے جذباتی فرد کی ذاتی واردات کو موضوع بنایا ہے۔ دوسرے ان نظموں کو طے شدہ نظریہ اور کسی مخصوص نظامِ فکر سے بھی نہیں جوڑ سکتے، کیونکہ طرزِ احساس کی تازہ کاری کی وجہ سے ماورا' کی چند نظموں میں نئی شعریات' جو اس وقت وضع ہو رہی تھی۔ اس کی موجودگی پسی ہوئی بجلیوں کی یاد دلاتی ہے۔ اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ راشد نے مجرد فکر کے اظہار کی

جگہ' ان نظموں مثلاً 'اتفاقات'، 'گناہ'، 'خودکشی'، 'انتقام'، 'دریچے کے قریب' میں ٹھوس استعاروں اور مشہود پیکروں کی مدد سے' مختلف کرداروں کے حسّی اور تفسیاتی کوائف کی عکاسی کی ہے اور ان کوائف تک رسائی فکر کے تجزیہ کے بجائے، جذبے کی تحلیل کے' ذریعہ حاصل کی ہے۔ 'ایران میں اجنبی' کی پہلی اشاعت کے دیباچہ میں میں راشد' کچھ یوں رقمطراز ہیں کہ

''موجودہ شاعر اپنے بزرگوں کے ساتھ اپنے رشتے کی شکست پر خوش ہو یا نہ ہو وہ اس شکست کے اعتراف پر مجبور ہے۔''[19]

اور اس سبب کی طرف' راشد نے توجہ دلائی تھی کہ قدیم شاعر کی تربیت کے وسائل اور شعور کے سرچشمہ نئے شاعر سے مختلف ہیں۔ قدیم شاعر کی تربیت میں علمِ اصنام، تصوف اور فقہ کے مسائل کو بھی دخل تھا جب کہ جدید شاعر کی تربیت میں، سائنس، تحلیل نفسی، اقتصادیات، سماجیات، سیاسیات اور جمالیات کو دخل ہے۔

اس کے علاوہ سماج کے بدلتے منظر نامہ نے' ایک نئی حسیّت کو جنم دیا ہے اور راشد کی فکر کا یہ موڑ' جدیدیت کی طرف اس کے فکری میلان کا سمت نامہ ہے۔ 'ایران میں اجنبی' کی نظموں میں مشرق کے جذباتی اور ذہنی المیوں کے احساس کے باوجود راشد کے ہاں' قومی یا نسلی یا سیاسی تعصبات اور تحفظات کے بجائے ہمہ گیر شعور کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں۔ راشد فکر و احساس کے حوالے سے کافی وسیع المشرب واقع ہوئے تھے۔ وہ افرنگ کی دیوار اور ظلم و استبداد کے سائے میں اپنی مظلومیت کے جواز تلاش نہیں کرتے' ادب کی علامت کا ہدف صرف افرنگ کی سیاست نہیں بلکہ افرنگ' انحطاط کی ایک علامت بن جاتا ہے۔ مغرب پر ان کی تنقید کا دائرہ پھیل کر یا اس کی دانشوری کی روایت اتنی پھیل جاتی ہے کہ اس کا سلسلہ اقبال کی 'قیدِ افرنگ' سے مل جاتا ہے۔ 'ایران میں اجنبی' کی کئی نظمیں، 'من و سلویٰ'، 'تیل کے سوداگر' میں ماورا کے فکری توسیع کے منور نشانات بھی ملتے ہیں' ان کی فکر ارتفاع پا کر 'ماورا' کے حصار سے نکل جاتی ہے اور رومانیت اور انقلاب پسندی کے مقابلہ میں زیادہ ہمہ گیر اور گہری دکھائی دیتی ہے۔ 'ایران میں اجنبی' میں جس انسان سے ہم روبرو ہوتے ہیں اس کے عناصر ترکیبی میں نئے انسان کی ذات اور کائنات سے وابستہ تمام بنیادی سوالات کی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔ 'کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم'، 'حرفِ ناگفتہ'، 'خود سے ہم دور نکل آئے ہیں'، 'سبا ویراں'، 'پہلی کرن' ان تمام نظموں میں اپنے وجود کی معنویت اور کائنات کو معنی سے معمور دیکھنے کی واماندہ

آرزو کا موثر اظہار ہوا ہے۔ راشد کی نظموں میں فکر کا اضطراب اور کشمکش کے مناظر بکھرے پڑے ہیں
'اس سلسلہ کی ایک نظم 'انسان' کے چند اشعار ملاحظہ کریں:

الٰہی تیری دنیا جس میں ہم انسان رہتے ہیں
غریبوں ، جاہلوں ، مردوں کی بیماروں کی دنیا ہے
یہ دنیا بے کسوں کی اور لا چاروں کی دنیا ہے
ہم اپنی بے بسی پر رات دن حیران رہتے ہیں
ہماری زندگی ایک داستاں ہے ناتوانی کی

راشد' معاشرے کی دگرگوں حالت کو صرف اپنے ملک میں ہی نہیں بلکہ انہیں اس کی سرحدیں دور تک پھیلی دکھائی دیتی ہیں۔ اس طرح کی کشمکش اور استعجابی صورتحال سے رابطہ انہیں 'ایران میں اجنبی' میں پڑا۔ مندرجہ ذیل مصرعوں میں اس طرح کے المیاتی احساس' جو ماحول کی چیرہ دستیوں کا نتیجہ ہے' یوں اظہار ہوا ہے:

بس ایک زنجیر/ ایک ہی آہنی کمندِ عظیم
پھیلی ہوئی ہے
مشرق کے کنارے سے دوسرے کنارے تک
میرے وطن سے تیرے وطن تک
بس ایک عنکبوت کا جال ہے، جس میں
ہم ایشیائی اسیر ہو کر تڑپ رہے ہیں

'من وسلویٰ'

مختصر یہ کہ راشد کی شاعری زندگی کے چند بنیادی مسائل سے بحث کرتی ہے۔ مذکورہ سطروں میں اس پر قدرے تفصیلی گفتگو کی جا چکی ہے اب صرف اتنا کہنا ہے کہ ایلیٹ نے بھی اپنی شاعری کے بارے میں کہا تھا کہ یہ حکومت کی تنقید نہیں ہے، بلکہ تہذیبی نظام کے جواز کے سلسلے میں شک وشبہ کا اظہار ہے اور اتنا تو ہر شاعر اور ادیب کا حق ہے کہ وہ اپنے وقت کے معاصر مسائل پر نہ صرف نگاہِ اشتباہ ڈالے بلکہ اس کی بے اعتدالیوں اور ناہمواریوں کی طرف ہماری توجہ بھی مبذول کرائے' راشد اور میراجی کے بعد حلقہ کے جو شعراء اور ادباء اپنی ادبی فتوحات اور کمالات سے ہمیں اپنی طرف متوجہ

کراتے ہیں' ان میں مختار صدیقی ایک معزز نام ہے۔

مختار صدیقی کے ہاں' ماضی سے ایک نوع کی اَٹوٹ وابستگی اور والہانہ شغف کے ساتھ' اس کی بازیافت کا عمل بھی دکھائی دیتا ہے کیونکہ ان کے ہاں' حال کے تسلسل کا جواز ماضی کی نیرنگیوں میں تلاش کیا جا سکتا ہے' ان کی ایک نظم کا شعری اقتباس' ملاحظہ کریں:

آج ٹیلوں کی کھلی گود میں یہ دیواریں
اپنے معدوم در و بام پر ہیں نوحہ کناں
ایسے معدوم شرف کی ہیں حدیثِ خاموش

'موہن جوداڑو'

'موہن جوداڑو' جو ایک اعلیٰ اور برتر تہذیب و ثقافت کا ایک رفیع نشان ہے۔ اب نہ صرف ڈھیر ہو چکا ہے بلکہ لوگوں کی بے توجہی کے باعث' اس کی پوشیدہ گہری معنویت پورے طور پر اجاگر نہیں ہو پائی ہے۔ نظم کے اندرون میں اس بات کا قوی احساس ہوتا ہے کہ ماضی کی روح حال سے ہم کلام ہو رہی ہے۔ شاعر نے اس بے بسی کے جذبے کو بھی طنز و تعریض کا نشانہ بنایا ہے جو ماضی کی روایتوں کی عظمت و رفعت کو سمجھنے سے قاصر ہیں۔

انہوں نے صرف گمشدہ تمدن کے آثار و علائم کی تلاش و جستجو کو ہی' اپنی نظم کا محور نہیں بنایا بلکہ وہ ماضی کے کھنڈرات میں پُر سکون آواز کی سرگوشیوں کو سننے کی بھی کوشش کرتے ہیں اور اس عظیم تہذیبی اور تمدنی ورثہ کا خود کو نہ صرف محافظ بلکہ امین بھی جانتے ہیں:

یہ تمدن بھی نہاں خانۂ ماضی کا نہیں زندانی
عصر کی یہ میراث ہے اب میرے وطن کی میراث

مختار صدیقی کے ہاں بھی میرا جی کے اثرات کے نتیجہ میں ہندی فرہنگ اور ڈکشن کا استعمال پایا جاتا ہے۔ جنسی موضوعات کی طرف رغبت اور تجربوں کو مابعد الطبیعاتی رُخ دینے کی کوشش' میرا جی کے اثرات کا ثمر شیریں ہے' لیکن بہت جلد وہ اپنی ایک منفرد راہ کی تلاش پر نکل پڑتے ہیں اور اس طرح وہ ایک الگ 'لیک' قائم کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں' مثال کے طور پر ان کی ایک نظم 'قریۂ ویراں' جو ۱۹۴۷ء کے ہولناک سانحہ کی خونچکاں سرگزشت ہے۔ نظم میں شاعر تباہی و بربادی کے ملبے سے ایک نئی آبادی کی تمنا کی ہے۔ ان کے ہاں وقت کا تصور کچھ اس طرح ملتا ہے کہ یہ سانحہ وقت کی

'ناگزیریت' کا لازمی نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ وہ بھی اختر الایمان کی طرح وقت پر فردِ جرم عائد نہیں کرتے بلکہ وقت ان کی وحشی جبلتوں کے برہنہ رقص کا ذمہ دار قرار پاتا ہے۔ یہ نظم' ٹھوس پیکر تراشی اور براہِ راست اظہار کی عمدہ مثال ہے:

ہست و بود کا مدفن راکھ
جھلتے پیڑ، جلی آبادی، کھیتی سوکھی' مدفن راکھ
گرتے بام و در کے لئے ہے گلیوں کا آغوش
جیسے یہ دیواروں کو تھے کب سے وبالِ دوش
بار ہٹا تو آیا ہوش
یہ بستی اب توڑ چکی ہے' ہستی کی زنجیر گراں
اور قیودِ زمان و مکاں
وقت کے ڈاکو پھر اس کو بساط مطابق لوٹ چکے
اس کے لئے ماحول و فضا کے سارے بندھن ٹوٹ چکے
ماضی و حال بھی ٹوٹ چکے

یہ نظم راکھ یعنی فنا یا ابتری' ہست و بود کا مدفن ہے۔ اس زندگی کی' ہستی کے زنجیر کو معنوی طور پر توڑ چکی ہے۔ چنانچہ اب زمان و مکاں کے حصار کی فصیل بھی منہدم ہو چکی ہے۔ ماحول اور فضا سے رشتے کے ٹوٹنے سے ماضی و حال سے بھی سارے رابطے اور رشتے منقطع ہو چکے ہیں اور ایسی ہستی جو لازوال ہے۔ اس 'آباد خرابے' کا نشان بن گئی ہے۔ لہٰذا نیا شاعر جو جدید شعری تصورات کا ترجمان ہے۔ واقعاتی شہادتوں کے حجاب کو چاک کر کے دل کے جوہر کا سُراغ لگا ہی لیتا ہے اور تہذیب کے زمانی تجربوں کو ایک لازمانی معنویت سے ہمکنار کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

مختار صدیقی کے بارے میں ایک اور بات جو ان سے اختصاصی طور پر منسوب ہے کہ وہ احساسِ جمال کو لفظوں کے بجائے سُروں سے ترتیب دیتے ہیں۔ انہوں نے دوسرے شعراء کی طرح لفظ کے صوتی تاثر کو ابلاغ کا ذریعہ نہیں بنایا' ان کی شاعری میں مختلف راگ اور راگنیاں ایسے کردار بن جاتے ہیں کہ ان کے وسیلے سے غیر مرئی سروں کی بھی تجسیم ہو جاتی ہے۔ مختار صدیقی نے ہمیشہ ماضی کو زندہ سمجھا' کبھی اسے مردہ قرار نہیں دیا اور ماضی کو ایک ذی روح سمجھ کر اس سے ہمیشہ ترغیب اور

تحریک پاتے رہے۔

ضیاء جالندھری حلقہ کے دوسرے اہم شاعر ہیں۔ان کی فکر کی کیمیاوی عمل میں مشرق کی مثالیت اور مغربی عقلیت کا ایک کامل امتزاج نظر آتا ہے۔ان کے کلام کی نمایاں خوبی ان کی فکری گیرائی و گہرائی ہے جس کی جھلکیاں' ان کی نظموں میں رقصاں دکھائی دیتی ہیں ان کا پہلا شعری مجموعہ 'سر شام'، نئی فکر' نیا احساس' اور نئے تجربوں' کی ایک خوب صورت یادگار ہے۔'سرِ شام' میں ضیا جالندھری دراصل فکری آشوب کے جہنم زار سے گزرے ہیں' اور تخلیقی اظہار کی سطح پر' یہ نظمیں جسم و جاں کی آئینہ دار بن گئی ہیں۔ضیاؔ جالندھری کے وقت کا تصور' سب سے الگ اور منفرد تھا انہیں ایسا لگتا ہے کہ وقت کے 'گزراں' سے انہیں مسرت کی تحصیل کی امید ہے اور نہ کسی خوشی کی۔ان کی ایک نظم 'خزاں' کے یہ دو بند' ان کی فکری تشویش اور جذباتی کشاکش کی بہترین ترجمان ہیں:

بیوہ شاخوں میں سہمی سہمی حیات
اس زمانے کا انتظار کرے
شمع رو ، کونپلیں ، تمنائیں
جب سرِ شاخسار پھوٹیں گی
اس خزاں میں گئے دنوں کا چال
یہ خزاں سوزو ساز لمحۂ حال
یہ خزاں آتی رُت کے خواب وصال

اس طرح کے گہرے دکھ اور بے بسی کا اظہار 'سر شام' کی بیشتر نظموں میں ہوا ہے۔عزیز حامد مدنی کی نظموں کا مجموعہ 'چشمِ نگراں' ۱۹۶۱ء میں منصۂ شہود پر آیا۔ان کی ابتدائی نظموں پر جوش کے گہرے اثرات ہیں' مثال کے طور پر اس مجموعہ کی پہلی نظم 'انتساب' کا یہ بند ملاحظہ کریں:

تجھے خبر ہے کہ ایک مدت سے
ہجوم کاہ میں مانند آتشِ چقماق
اس خزاں میں جو موجِ نفس کے ساتھ گئی
ملیں گے صوت وصدا کے ہزار ہا اوراق

اس بند میں جوش کے Laud اسلوب کی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔یہ سب کو پتہ ہے کہ

جوش کی شناخت ان کی فرہنگ کا طنطنہ اور بلند آہنگی ہے۔ مدنی کے اس بند میں ہجومِ کاہ اور آتش چقماق جیسی تراکیب میں جوش کا رنگ کافی نمایاں ہے۔ لیکن وہ رفتہ رفتہ ان اثرات سے دست کش ہوتے چلے گئے۔ یہ بند ملاحظہ کریں:

ہزار درد خریدے ہیں میں نے دل کے لئے
ابھی یہ پردۂ جاں ہے کہ ایک پردۂ ساز
ہر اک اُفق سے پلٹتی ہوئی بکھرتی ہوئی
تجھے ہی ڈھونڈھ رہی ہے ابھی مری آواز

ان کے دوسرے شعری مجموعہ کا نام ہے 'دشتِ امکاں' مدنی کی شاعری مستقبلیت کی نقیب بھی ہے اور 'دشتِ امکاں کی نوید بھی۔ اس مجموعہ کی تخلیقات کے مطالعہ سے یہ نتائج اخذ کرنے میں دیر نہیں لگتی کہ ان کے یہاں بے انت امکانات کا ایک دشت ہے اور آج کا انسان اس دشت کا مسافر معلوم ہوتا ہے۔ ان کی کئی نظمیں قابل ذکر ہیں، جس میں 'مدفن'، 'خواب گاہ'، 'گوتم کی زمین'، 'سکوت کا بن' اور 'آخری تجویز' ہیں۔ مدنی اپنی ذہنی اور شعوری مزاج کی سطح پر اختر الایمان اور منیب الرحمٰن سے قرابت رکھتے ہیں۔ ان کے شعری اسلوب میں اشاریت اور براہ راست طرز کا ایک خوشگوار انضمام پایا جاتا ہے۔ ان کی نظموں میں شہر کی پیچیدگیاں، دہشت ناکیاں اور فرد و معاشرے کے مابین تصادمات کی مکمل تصویریں اُبھرتی ہیں۔ یہ نظمیں یوں تو فکری اور فلسفیانہ زاویۂ نگاہ کی آئینہ دار ہیں لیکن جمالیاتی پہلوؤں کو بھی نظر انداز نہیں کیا۔ 'صلیبوں کے اوٹ میں'، 'ایک رم خوردہ دریا'، 'رصد گاہ' اور 'سرما کی ایک رات' ایسی نظمیں ہیں جو ندرتِ فکر اور تازگی اظہار کے اہم شناس نامے ہیں۔ مدنی کے یہاں ترقی پسندانہ خیالات بھی ہیں اور جدیدیت کے نئے میلانات اور رجحانات کا خیر مقدم بھی۔

مدنی کی ایک نظم 'رصد گاہ' ہے۔ یوں تو یہ ایک سائنسی لفظ ہے اور مدنی نے اسے ستاروں اور سیاروں کی دنیا کے احوال کا نگار خانہ بھی بنایا لیکن اس کے لینڈ اسکیپ میں شاعر کا المیاتی احساس بھی محسوس ہوتا ہے اور اس کے عقبی دیار میں گریز پا لمحوں کے بے شمار سائے بھی لرزاں دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے منفرد لہجے کے بانکپن کو دیکھئے:

سمجھ میں آنے لگا کچھ نہ کچھ کنائے وقت
درِ سکوت پہ اس کے فضا نے حرف لکھے
ٹھہر ٹھہر کے وہ کلکِ ہوا نے حرف لکھے

یہ 'رصدگاہ' دراصل ان کے وجدان سے عبارت ہے۔ اس کے چُپ اور بے حرکت دروازے پر فضا نے حرف لکھے ہیں' شاعر نے وقت کے اشاراتی نظام کو سمجھ لیا ہے۔ آگے دیکھئے۔ کس طرح کے لہجہ کی نمود ہوتی ہے اور نئی فرہنگ سے سابقہ پڑتا ہے۔ یہ وہ 'بے درودیوار کا گھر ہے' جس کا خاکہ شاعر نے اپنے ذہن میں بنایا ہے۔ شاعر کہتا ہے کہ یہاں لوحِ وقت پر کچھ نہیں لکھا گیا ہے، کوئی نقش نہیں بنا ہے۔ حرفوں کے اُدھ کھلے روزن دکھائی دیتے ہیں۔ اس رصدگاہ پر نفسِ درد کی ایک سبک خرام رو ہے اور یہ گریزپا لمحے کی اوٹ سے بہت دور تیرے چہرے کا ایک پرتو نظر آتا ہے۔ مدنی کی یہ نظم اردو کی نظمیہ شاعری کی روایت میں ایک خوش گوار اضافہ ہے اور اسلوبی امتیازات کی وجہ سے اس کا انفراد بھی قائم ہوتا ہے۔ ان کا کمال یہ بھی ہے کہ انہیں صرف بحور کے تنوعات پر ہی قدرت حاصل نہیں ہے بلکہ اصوات کو مختلف بحور کی حد بندی میں عافیت کے مطابق آہنگ عطا کرنا بھی ہے۔ مدنی' ان امتیازات کی وجہ سے قطعہ کے ایک منفرد شاعر ٹھہرتے ہیں۔

حلقہ سے وابستہ شعرا میں یوسف ظفر کی ایک الگ انفرادیت ہے۔ یوسف کو نظموں میں ملک سے محبت کا گہرا جذبہ موجزن دکھائی دیتا ہے ان کے یہاں صرف خارج کے آتش کدوں کی آگ نہیں ہے بلکہ باطن کے سوز و ساز اور درد و غم بھی ہیں۔ یوسف کو علامتوں کے برتنے کا ایک منفرد سلیقہ حاصل تھا۔ علامتوں کو برتنے کا ایک رچا ہوا شعور ملتا ہے۔ معنویت کو اُجالنے میں علامتیں' ترسیلی قوت کا استعارہ بن گئی ہیں۔

یوسف نے فرنگی حکومت کی آمریت کے خلاف ایک عمدہ نظم بہ عنوان 'زنداں' لکھی، محکومیت کے احساس نے شاعر کے اندر آزادی کی تڑپ پیدا کر دی۔ انگریزوں کے یہاں رہتے وہ اپنے ملک کو ایک 'زنداں' تصور کرتے تھے' اس احساس کی یہ نظم زائیدہ ہے۔ نظم کے چند مصرعے ملاحظہ کریں۔ نظم کے ان مصرعوں میں آزادی کے سلسلے میں صرف اضطراب ہی نہیں ملتا بلکہ حوصلہ کی وہ رمق بھی ملتی ہے جو زنجیروں کو پگھلا کر رکھ دیتی ہے۔ ہاں' اتنا ضرور ہے کہ نظم کے لب و لہجہ میں شاعر کے اندر کی تلخی گھل گئی ہے:

آج وہ کہرے کے پردے، وہ دھوئیں کے بادل
میری نظروں پہ امنڈتے ہوئے منڈلاتے ہوئے
چوس کر نور کے شعلوں کو بھڑک اٹھتے ہیں
اس مجبور نگاہی پر ستم ڈھاتے ہوئے

لیکن اب ٹوٹ چکا مرمریں باہنوں کا طلسم

میرے زنداں کی یہ دیواریں نہیں رہ سکتیں

اب مرا عزم ہے فولاد کی مضبوط چٹان

اب یہاں کانچ کی دیوار نہیں رہ سکتیں

'زنداں' اور 'زہر خنداں' ان کے دوسرے دو مجموعے کے نام سے شائع ہو چکے ہیں۔ ان کی نظموں میں داخلیت کا رچاؤ بھی ہے اور حزنیہ احساس کا ارتعاش بھی' حلقہ کے شعراء میں ان کی انفرادیت مسلّم ہے۔

قیوم نظر' حیرت واستعجاب کے شاعر ہیں ان کے تحیر میں دل کو اپنی طرف کھینچنے کی کشش بھرپور اور استعجاب میں' معصومیت کا کافی دخل ہے۔ قاری کی روح کا سامان تو کرتے ہیں لیکن ان کے 'سیاہ خانۂ دل میں فطرت سے ہم رشتگی اور اس کے کیف وکم سے ہمکنار ہونے کا مشورہ بھی دیتے ہیں۔ ان کے یہاں علامتوں اور استعاروں کے استعمال اور اہتمام میں فن کاری کے شواہد ملتے ہیں' علامتیں اور استعارے تھکے ماندے نہیں معلوم ہوتے لطف کی بات یہ بھی ہے کہ یہ 'کلیشے' نہیں ہیں' قیوم کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ وہ ردیفوں کی تکرار سے ایک خوبصورت آہنگ خلق کرتے ہیں:

اس خصوص میں انہیں انفرادیت حاصل ہے۔ ایک نظم 'بے بسی' ملاحظہ کریں:

ایک بے کیف شام کے بس میں

رینگتے سائے ، اونگھتی راہیں

چند سہمے ہوئے چہے اور میں

زندگی رنگ و بو سے بیگانہ

سرنگوں دل گرفتہ، اور اداس

آہ وہ اس کے قہقہے اور میں

چاہتا ہوں گزر سکوں ایک بار

آرزوؤں کے اس جستیانوں سے

ہوں جہاں لاکھ چہے اور میں

ہر نقش میں ہو نغمۂ ناہید
خاکِ پا ہوں مری بہار بدوش

یہ سماں جاوداں رہے اور میں

جانے یونہی رہیں گے اب کب تک
رینگتے سائے ، اونگھتی راہیں

چند سہمے ہوئے چھپے اور میں

حلقہ کے نظم نگاروں میں میراجی کے توسط سے جو داخلیت کا میلان پیدا ہوا وہ بعد کے شعراء میں رچے ہوئے انداز میں راہ پانے لگا، کئی شعرا نے داخلیت کی پوری Dynamics کو اپنی نظموں کے حوالوں سے پیش کرنے کی کوششیں کیں اور کئی عمدہ نظمیں تخلیق کرنے میں کامیاب بھی ہوئے، ان میں عظیم قریشی، اختر نیشاپوری، تابش صدیقی، مجید امجد اور اختر الایمان شامل ہیں۔ مجید امجد اور اختر الایمان نے نظموں کی وساطت سے نہ صرف داخلیت کے نئے آفاق کی وحدتوں کو سمجھنے کی سعی کی بلکہ نظموں کے دائرۂ اثر کو کافی وسیع بھی کیا اور کئی ایسی نظمیں تخلیق کیں جو نئی نظم نگاری کے فروغ اور ارتقاء کے انمٹ نقوش کے روشن نشانات بن گئے۔ حلقہ کے شاعروں نے نظم کے روایتی تصور سے نہ صرف انحراف کیا بلکہ نئی نظم کے خدوخال بھی ان ہی لوگوں نے متعین کئے۔ ان شعراء کی مشترکہ کاوش تھی کہ نئی نظمیں مانوس جلوؤں سے نہ صرف محفوظ رہیں بلکہ اسے حسن و جمال کے نئے آداب سے روشناس کرایا جائے۔ ان لوگوں نے منہ کا مزہ بدلنے کے لئے غزلیں بھی کہیں لیکن اس کی کوئی مستحکم روایت نہیں بن سکی۔ حلقہ کے شعرا کا اختصاص یہ بھی تھا کہ وہ کسی خاص موضوع کی تفصیل سے بیان کرنے کے بجائے کسی ایک پہلو کا انتخاب کرتے اور اس پہلو کے تمام تر زاویے کی تعمیر پر اپنے فنی انہماک کا مظاہرہ کرتے۔ ان لوگوں کی ہمیشہ یہ کوشش رہی کہ نظم کی نامیاتی وحدت قائم رہے مجروح نہ ہونے پائے۔ ریاض احمد، حلقہ کے ایک فعال رکن تھے اور انہیں تنقید سے گہرا شغف بھی رہا ہے، وہ ایک جگہ رقمطراز ہیں کہ

> "جدید نظم کا تسلسل تجزیہ پر مشتمل ہوتا ہے۔ آپ ایک کیفیت یا ایک تجربے کا تجزیہ کرتے ہیں اور اس کی مختلف کڑیوں کو ان کے اپنے مخصوص ارتقائی تسلسل کے

حوالے سے نظم میں ایک خاص جگہ پر بٹھاتے ہیں اس لئے جدید نظم میں یہ ممکن نہیں ہوتا کہ آپ اس کے مصرعوں یا بندوں کی ترتیب تو بدل دیں لیکن اس کی معنویت پر اثر انداز نہ ہوں۔ جدید نظم خواہ مختصر ہو یا طویل، ایک اکائی کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے مقابلے میں پرانی نظم کئی چھوٹی چھوٹی اکائیوں پر مشتمل ہوتی تھی جن میں باہمی ربط ہوتا تھا لیکن یہ ربط ان کے داخلی ارتقاء کا آئینہ دار نہیں ہوتا تھا۔ اس طرح نظم ہو یا غزل، ہر شعر بلکہ ہر مصرعہ اپنی جگہ مکمل ہوا کرتا تھا۔'' [۲۰]

قدیم ساخت پر ایک اعتراض یہ کیا جاتا تھا کہ اس کی ساخت منطقی ہوتی تھی، یعنی پرانے شعراء اپنی نظموں میں موضوعات، نظم کرتے وقت استدلالی طریق کار اختیار کرتے تھے جب کہ حلقہ کے شعر انظموں میں منطقیت یا استدلالی طریق اختیار کرنے کی بجائے تاثر کو فروغ دینے اور اس کی وحدت کو شروع سے آخر تک قائم رکھتے ہیں۔ تاثر پر ان کا دھیان اس قدر رہتا ہے کہ اگر نظم کے خارجی یا منطقی استدلال کو صدمہ پہنچ رہا ہے تو پرواہ نہیں کرتے۔ راشد نے اس قسم کے سروکار کو 'جمالیاتی تجربہ' کہا ہے۔

یہ بھی حقیقت ہے کہ حلقہ کی ابتدائی نظموں میں منطقیت یا استدلالی طریق کار کے شواہد ملتے ہیں لیکن بعد ازاں، ان لوگوں نے اس طرزِ شاعری سے نہ صرف شعوری انحراف کیا بلکہ حلقہ کے شعرا نے موضوعات میں تغیر و تبدل کو اپنا جز و ایمان بنایا اور اسالیب میں تغیرات کا خیر مقدم بھی کیا۔

حلقہ کے شعراء نے پابند ہیئتی ڈھانچوں کے بین بین متوازی سطح پر نئی ہیئتوں کے تجربے بھی کئے۔ آزاد نظم کی باضابطہ بنیاد حلقہ کے شعرا کے ہاتھوں پڑی۔ ان شعراء نے آزاد نظم کو اپنے عہد کی ذہنی اور نفسیاتی صورتحال کا آئینہ دار کہا اور اسے باقاعدہ تقویت ۳۶ء کے آس پاس ملی۔ جب کہ بہت شروع میں اس سلسلہ میں چند ابتدائی کاوشوں کا پتہ چلتا ہے۔ مثلاً اسمٰعیل میرٹھی کی دو ایک نظمیں لیکن اس طرح کی کوششیں تھوڑا بہت تلاطم پیدا کرسکیں اور بس!

ان تجربوں کے عقب میں کوئی گہرے احساس کا پتہ نہیں چلتا۔ شرؔر کے اسالیب میں چند انقلابی رویوں کا سراغ ملتا ہے لیکن انہوں نے اس ہیئت کو موضوع کی ضرورت اور اپنے عہد کے جذباتی اور نفسیاتی تقاضوں کا پابند نہیں بنایا۔ اس لئے ان کے یہ تجربے وقیع نہیں ٹھہرتے۔ آزاد نظم جیسا کہ ہم سبھی جانتے ہیں، کہ یہ مغرب کی دین ہے۔ اردو میں جس زمانے میں آزاد نظم کو فروغ ہوا

تو یہ خود انگریزی اور فرانسیسی میں پاؤں پاؤں چل رہی تھی۔ مغرب میں اس صنف کو ان ہی حالات کا سامنا کرنا پڑا' جس کا تجربہ اردو کے ابتدائی دنوں میں اس ہیئت کو ہوا تھا۔ آزاد نظم کی داغ بیل ڈالنے میں یا پھر اس کی تشکیل کے پیچھے' جو نظریہ کارفرما رہا ہے وہ یہ کہ نظم کو عروض کے مصنوعی آہنگ سے نجات دلا کر اس کی بنیاد بول چال کے فطری آہنگ پر رکھی جائے' اس لئے آزاد نظم کی ہیئت کو نہ خالص نظم کہہ سکتے ہیں اور نہ ہی نثر۔ اس سلسلہ میں Sir stanley leather کی رائے بڑی معنی خیز ہے۔ انہوں نے آزاد نظم کو

"A more or less succesful hybrid" کہا ہے۔'' ۲۱

دراصل آزاد نظم جہاں خارجی تقاضوں کے تحت وجود میں آئی' وہاں اس کے داخلی اسباب بھی' اس کی نمود کے اہم جواز ثابت ہوئے۔ آزاد نظم کی ہیئت کے اختیار کرنے میں جہاں شعوری کاوشوں کو دخل ہے' وہاں یہ عہد کے ناگزیر مطالبات کی بھی زائیدہ کہی جا سکتی ہے یہ کہنا بھی بیجا نہ ہوگا کہ حقیقی معنوں میں یہ اپنے عہد کی بے چینی اور اضطراب کی بہترین ترجمان ہے۔

کسی بھی ہیئت کو قبول کرنے کے کئی اسباب ہوں گے اور ہوتے بھی ہیں۔ دیکھنا صرف یہ ہے کہ آیا اس ہیئت میں تخلیقی اظہار مؤثر طریقے سے راہ پا سکے گا کہ نہیں؟ اور آزاد نظم فنی دروبست اور تکنیکی آگاہیوں سے بہرہ مند ہو سکی ہے کہ نہیں؟ ترقی پسندوں کے علاوہ حلقہ کے بیشتر شعراء نے آزاد نظم کو نہ صرف اختیار کیا بلکہ اس ہیئت میں عمدہ نظمیں بھی تخلیق کیں۔ اس ہیئت کے بارے میں یہ بات معروف ہے کہ شاعر آزاد نظم میں حسب روایت طے شدہ اصول کے مطابق مصرعوں کی ترتیب و تہذیب نہیں کرتا' جب کہ پابند ہیئت میں ہوتا یہ ہے کہ مصرعوں کے ارکان برابر ہوتے ہیں۔ اردو قافیہ کی پابندیاں بھی لازمی امر ہوتی ہیں۔ نظم معریٰ کا معاملہ یہ ہے کہ اس میں مصرعوں کے ارکان برابر تو ہوتے ہیں لیکن قافیہ کی قید قائم نہیں رہتی۔ لیکن آزاد نظم کا معاملہ قدرے مختلف ہے کیونکہ اس کے لئے ضروری نہیں ہوتا کہ مصرعوں کے ارکان کی تعداد معریٰ نظموں کی طرح مساوی ہوں' کوئی مصرعہ طویل بھی ہو سکتا ہے اور کوئی مختصر بھی۔ کبھی کبھی آزاد نظم میں ایک لفظ بھی مصرعہ ہوتا ہے اور کبھی کوئی مصرعہ اتنا طویل ہوتا ہے کہ سطروں پر پھیل جاتا ہے۔ ابتداء میں اس تجربہ کو بہ نظرِ استحسان نہیں دیکھا گیا اس کے ساتھ بھی وہی مشکلات پیش آئیں' جو نئے راستے میں پیش آتی ہیں۔ اس کی مخالفت کے کئی اسباب تھے۔ اس کی تفصیل میں سرِ دست مجھے نہیں جانا، صرف اس کی نفسیاتی وجہ کی طرف میں یہاں

کسی حد تک کھولنا چاہوں گا۔ جب بھی کوئی شئے چاہے وہ جتنی بھی کارآمد اور مفید ہو۔ جب نئی نئی سامنے آتی ہے تو روایتی ذہن کو اسے قبول کرنے میں تھوڑی بہت دقت تو ضرور پیش آتی ہے۔ دوسری اہم وجہ آزاد نظم کی طُرفہ ہیئت ہے اسے یاد کرنا مشکل ہے اور ہمارے یہاں روایت یہ رہی ہے کہ نظم شعر کی طرح یاد کی جاسکے اسے حافظہ کا حصہ بنایا جاسکے اور محفلوں میں سنائی بھی جاسکے۔ چند بیدار ذہنوں کو اسے تسلیم کرنے میں تامّل بھی ہوا۔ بعض نے تو اسے 'سہل انگاری' سے تعبیر کیا۔ اس طرح کی ایک مثال 'نگار' کے مدیر نیاز فتح پوری کی دی جاسکتی ہے۔ آپ بھی دیکھیں کہ موصوف اس سلسلے میں کیا کہتے ہیں:

"کچھ دنوں سے نظم معریٰ کے ساتھ آزاد شاعری کا بھی ذکر کیا جاتا ہے اول تو میں نے سمجھا کہ دونوں ایک ہی چیز ہوگی لیکن اب معلوم ہوا کہ آزاد شاعری نظم معریٰ کے مقابلے میں اتنی ہی آزاد ہے۔ جتنی ردیف وقافیہ والی شاعری میں نظم معریٰ لیکن نظم معریٰ میں ردیف و قافیہ نہیں ہوتا۔ لیکن وزن تو ہوتا ہے۔ اس کی کوئی مخصوص بحر ہوتی ہے۔ لیکن آزاد شاعری ردیف وقافیہ کے ساتھ وزن سے بھی بے نیاز ہوتی ہے۔ یعنی ہے تو وہ نثر لیکن اس کے لکھنے والے ہم کو اسے شعر سمجھنے پر اس لئے مجبور کرتے ہیں کہ ان کے مصرعے مسلسل لکھے گئے ہیں بلکہ انہیں توڑ مروڑ کر علیحدہ سطر میں لکھا گیا ہے۔ نظم معریٰ کو نظم مقفیٰ پر ترجیح دینا یقیناً عجز کی دلیل اور آزاد شاعری تو خیر ایسی طفلانہ حرکت ہے جس کا ذکر ہی فضول ہے۔" ۲۲

پتہ نہیں موصوف اگر آج زندہ ہوتے اور آزاد غزل اور نثری نظموں کے تجربوں سے ان کا سابقہ پڑتا، تو خدا معلوم کیا رائے قائم کرتے۔

یہ تو آزاد نظم کی خوش بختی کہیے کہ لاکھ مخالفت کے باوجود اس ہیئت کی مشاطگی میں ترقی پسند اور حلقہ کے زیادہ تر شعرا نے اپنی خاص توجہ مبذول کی ہے۔ اس کے خلاف جب آواز اٹھائی جانے لگی تو حسن عسکری سامنے آئے، اور نظم آزاد کے منطقی جواز کو معاشرتی اور نفسیاتی سیاق میں، کچھ یوں پیش کیا:

"اس دنیا میں جہاں کائنات کے متعلق کوئی ایسا نظریہ موجود نہ ہو جس پر کثرت ایمان لاسکے۔ جہاں زندگی کی اقدار اور ذہنی پس منظر غیر یقینی ہو۔ جہاں افراد کے

درمیان رشتہ ڈھیلا پڑ چکا ہو جہاں لوگ۔ اپنے آپ کو ذہنی کش مکش اور روحانی بحران میں مبتلا پاتے ہوں اور سماجی حد بندیاں اپنی قید میں نہ رکھ سکتی ہوں۔ ایسی شعری ہئیت جس کی ہر لائن کے ارکان پہلے سے مقرر ہوں۔ بلکہ خاتمہ تک ہماری روحانی کیفیت اس کے کرب اور تشنج کے بیان کے لئے اتنا مناسب ذریعۂ اظہار نہیں ہوتا جتنا کہ آزاد نظم توازن وتناسب جو آپ آہنگوں میں ڈھونڈتے ہیں۔ دراصل اقدار کے توازن وتناسب سے پیدا ہوتا ہے۔" ۲۳؎

اردو میں آزاد نظم کا ایک مخصوص Pattern 'پیٹرن' ہے جس کی عروض سے اتنی ہی قرابت ہے جتنی کہ دیگر اسالیب واظہار کی۔ آزاد نظم اور پرانے اسالیب اظہار میں فرق صرف اتنا ہے کہ روایتی اسالیب میں ابتداء سے آخر تک ایک ہی بحر کی پابندی لازم ہے۔ جب کہ آزاد نظم کا Pattern ایک مخصوص بحر کے گھٹانے بڑھانے سے تشکیل پاتا ہے۔ یہ ارکان یا تو خیالی ارکان رہتے ہیں یا ان کا تعلق سالم بحروں سے ہوتا ہے۔ اول صورت میں یہ لازم آتا ہے کہ یہاں ارکان بجنسہٖ ایک ہوں۔

ایک مثال راشد کی نظم 'دریچے' کے قریب سے دی جا سکتی ہے' اس کی بحر' بحر رمل مثمن مخبون محذوف ہے (فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلن) جس میں فعلاتن کا رکن درمیان میں دوبارآتا ہے جیسے:

جاگ اے شمعِ شبستانِ وصال
مخملی خواب کے اس فرش کربناک سے جاگ
لذتِ شب سے ترا جسم' ابھی چور سہی
آ مری جان مرے پاس دریچے کے قریب
دیکھ کس پیار سے انوارِ سحر چومتے ہیں
مسجد شہر کے میناروں کو
جس کی رفعت سے مجھے
اپنی دیرینہ تمناؤں کا خیال آتا ہے

اگر ان مصرعوں کی تقطیع کی جائے تو معلوم ہوگا کہ پہلے' ساتویں اور آٹھویں مصرعوں میں بحر رمل مثمن مخبوں کا ایک میانی رکن حذف کر دیا گیا ہے۔ جب کہ باقی مصرعہ اصل بحر کے پابند ہیں۔

آزاد نظم سے متعلق منیب الرحمٰن کی ایک مختصر رائے ہے۔

"اردو میں آزاد نظم عروض سے انحراف نہیں ہے اس کا قانون بنیادی طور پر
مستزاد سے اخذ کیا گیا ہے۔ ترمیم صرف اتنی ہے کہ مستزاد کے برخلاف اس کے
مصرعوں کی ترتیب میں آزادی سے کام لیا جا سکتا ہے۔" ۲۴

حلقہ کے شعرا میں میرا جی اور راشد نے بنیادی طور پر آزاد نظم کو وسیلۂ اظہار بنایا اور اس ہیئت میں کئی عمدہ نظمیں بھی تخلیق کیں۔ اس صنف کو مقبول انام بنانے میں قیوم نظر، یوسف ظفر، منیب الرحمٰن، عزیز حامد مدنی، سلام مچھلی شہری اور ضیاء جالندھری پیش پیش رہے۔ ان تخلیق کاروں نے اس ہیئت میں نہ صرف نظمیں کہیں، بلکہ اسے تناور درخت بنانے میں، مؤثر کردار بھی ادا کیے۔

میراجی، حلقہ کے ایک ایسے شاعر ہیں جنہوں نے نہ صرف شعری سطح پر بلکہ نظموں کے تجزیہ کے حوالے سے بھی حلقہ کی غیر معمولی قیادت کی۔ وہ حلقہ کے ایک ایسے رکن ہیں جنہوں نے موضوعات کی سطح پر ہی نہیں بلکہ ہیئتی تجربوں میں بھی کئی اجتہادات کیے، وہ صرف مزاجاً جدید نہیں تھے بلکہ اپنے خیالات کی مناسب ادائیگی کے لئے، نئے تجربوں کو راہ دی۔ ان تمام تجربوں کے لئے ان کے یہاں کوئی اضطرابی جذبہ کا تو پتہ نہیں چلتا لیکن یہ تجربے باطن کے ہیجان اور کشاکش کے رہینِ منت ضرور کہے جاسکتے ہیں۔ راشد نے ایک انٹرویو میں جو انہوں نے امریکن یونیورسٹی کے اردو طلبا کو دیا تھا۔ میراجی پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں (ممکن ہے پہلے بھی اس انٹرویو کا ذکر کسی اور تناظر میں کیا جا چکا ہو) بہر کیف آپ راشد کی میراجی کے متعلق ان کی رائے کے پیشِ نظر، اس اِعادے یا تکرار کو نظر انداز کر دیں گے۔)

"میری رائے میں میراجی ہمارے زمانے کے سب سے قابل ذکر شاعر ہیں۔
سب سے زیادہ جدت پرست، سب سے زیادہ زرخیز ذہن کے مالک اور سب
سے زیادہ بدنام...... میراجی ان شاعروں میں تھے جنہوں نے محض تجربے کی
خاطر یا ماضی سے کسی شعوری علیحدگی کے باعث یا محض جدید نظر آنے کے لئے ان
عروضی ترکیبوں کو ترک نہیں کیا بلکہ جس کے مواد کا تقاضا تھا کہ وہ کامل طور پر نئے
ڈھانچے پر استوار ہو۔" ۲۵

حلقہ کے قابل ذکر شعرا بشمول میراجی اور راشد، پچھلے صفحات میں ان پر اختصار سے گفتگو کی جا چکی ہے لیکن یہاں نظم آزاد کے تجربے کے حوالے سے میراجی کے متعلق چند باتیں کی جاتی

چاہئیں۔ قاری سے امید ہے، بے لطفی نہیں محسوس کریں گے بلکہ میراجی کی آزاد نظموں کے تجربوں سے، تھوڑی بہت آگاہی حاصل کر پائیں گے۔ اس صداقت سے انکار ممکن نہیں کہ ہر جینون فنکار کو متداولہ اور مروجہ لسانی ڈھانچوں، ہیئتی بندشوں میں اور اسالیب اظہار میں ایک روک سی بلکہ ایک رکاوٹ سی محسوس ہوتی ہے۔ اس کے لئے وہ نئے تجربوں کی تلاش میں نئے براعظموں اور نئے آفاق کی سمت میں نکل پڑتے ہیں۔ اس کی تخلیقی فعالیت اور تحرک اسے اظہار کے نئے منازل کی تلاش و جستجو کیلئے ہمیشہ تازہ دم رکھتی ہے۔ میراجی نے بھی اپنے اظہار کے لئے، ہیئت کے نئے سانچوں کی یافت میں اپنی تخلیقی کارگزاریوں کو مؤثر حوالہ بنایا۔ بعض لوگ پرانی بات میں تھوڑا بہت تصرف کر کے کام چلانے کے قائل ہوتے ہیں، بعض بالکل نئے تجربوں کو اپنا مسلک اور ایمان سمجھتے ہیں اس سلسلہ میں ڈاکٹر حنیف کیفی کی رائے کی اَصابت سے انکار ممکن نہیں ہے انہوں نے بڑی عمدہ بات کہی ہے اور ان تناظرات کی طرف ہماری توجہ مبذول کرانے کی سعی کی ہے، کہ کن حالات میں نئے تجربوں کی طرف کوئی فنکار ملتفت ہوتا ہے:

> ''جہاں تک انفرادیت کا تعلق ہے تو پھر سچا فنکار منفرد ہوتا ہے کوئی بھی فنکار، جو فنکار کہلانے کا مستحق ہے۔ بنے بنائے راستوں سے مطمئن نہیں ہوتا اس کی تخلیقی فطرت اسے ایسی نئی راہوں کی تلاش و تعمیر پر مجبور کر دیتی ہے۔ جو ان کی پہچان کا ذریعہ بن سکیں لیکن اس کے حصول کے لئے مختلف فنکار مختلف طریقے استعمال کرتے ہیں۔ کوئی اسے جو پہلے سے موجود ہوتا ہے نظر انداز کر دیتا ہے اور اس کی بجائے اپنے لئے ایک بالکل نیا راستہ بنا لیتا ہے تو کوئی اس راستے کے متوازی ایک نئی راہ کی تشکیل کرتا ہے کوئی اس راستے میں ایک نئی شاخ نکال لیتا ہے تو کوئی اسی بنے بنائے راستے پر چلتے ہوئے ایسی چیزوں کا اضافہ کر دیتا ہے یا اس میں ایسے نئے انداز پیدا کر دیتا ہے کہ وہ پرانا ہوتے ہوئے بھی نیا معلوم ہونے لگتا ہے۔ روایت سے بغاوت، روایت سے انقطاع، روایت سے انحراف اور روایت میں جدت......سب انفرادیت کے مختلف مظاہر ہیں۔'' ۲۶

میراجی نے اپنے تخلیقی رویوں کے اظہار میں، دوٹوک بیان کو اپنایا ہے۔ انہوں نے اپنے شعری رویوں کو Defend کرنے کی کوئی کمزور کوشش نہیں کی بلکہ اس کے اظہار میں دیانت داری کو

راہ دی ہے۔ ان کی آزاد نظموں میں تنوع کے علی الرغم ایک واضح ارتقاء کا بھی احساس ہوتا ہے۔ یہ ارتقاء بہ اعتبارِ اظہار اور بہ اعتبارِ ہیئت دونوں سطحوں پر دیکھا جا سکتا ہے۔ مصرعوں کی تکرار کے ماسوا قوافی کے اہتمام پر بھی نظر رہتی ہے۔ ابتدائی چند نظموں میں پابند ہیئت کی تکنیک کا لحاظ ملتا ہے۔ مثال کے طور پر ان کی نظم 'دکھ دل کا دارو' صرف اٹھان اور مزاج کے اعتبار سے ایک خوشگوار استثنا کہی جا سکتی ہے، نموناً اس دور کی ایک نظم 'سرگوشیاں' دیکھیں:

تیرے پیراہن مجھے
یاد آتے ہیں، بہت
آسماں بھی صاف ہے
اور ستارے اور چاند
بے خود و سرمست ہیں
تازگی
ہے عیاں
ذرّے ذرّے سے زمیں کے، آہ لیکن بے بسی
اور تنہائی مری
آج تو آ جا، مری ہمراز بن
آ بھی جا،
لے گھٹائیں آ رہی ہیں بے نشاں رفتار سے
آ مری ننھی پری
آ مری من موہنی
آج رات
چاہتا ہوں تو میرے پاس ہو!

چند مصرعے 'کیفِ حیات' سے بھی ملاحظہ کریں:

نرم اور نازک، تند اور تیز
میٹھا میٹھا درد مرے دل میں جاگا

میرا ہے، میرا ہے جھولا خوشیوں کا

مست، صنوبر، میٹھا میٹھا، درد میرے دل میں جاگا!

جھول رہی ہوں، جھول رہی ہوں، سندر جھولا خوشیوں کا

جیون کی ندی رک رک جائے، جیون کا راگ

صرف مرے احساس کی ناؤ چلتی جائے، نرم اور تیز!

میراجی کی بعد کی نظموں میں یہ تبدیلی واضح طور پر دکھائی دیتی ہے۔ اگر کسی نظم میں پابند نظم کی تکنیک ہے اور کوئی تعلق خاطر نظر بھی آتا ہے تو اس کے طرز و آہنگ میں ایک خوش گوار تبدیلی ضرور محسوس ہوتی ہے۔ دھوبی گھاٹ کا ایک بند دیکھئے:

کیوں صبح شب عیش کا جھونکا

بن کر

رُخسار کی بے نام اذیت

سہلاتا ہے مجھ کو؟

کیوں خوابِ فسوں گر کی قبا چاک نہیں ہے؟

کیوں گیسوئے پیچاں رقصاں

نم ناک نہیں ہے

اشک دل خوں سے؟

کیوں لمس کی حسرت کے جنوں سے

ملتی نہیں مجھ کو

بے قید رہائی

میراجی، ابتدائی نظموں میں روایتی طریق کار سے سرِ مو اختلاف نہیں کرتے یا ان کے آخری دنوں کی نظمیں، روایت سے نہ صرف انحرافی رویہ کو سامنے لاتی ہیں بلکہ یہ نظمیں مزاج و منہاج کے لحاظ سے بالکل نئی معلوم ہوتی ہیں۔ انہوں نے ایک تجربہ ایسا بھی کیا ہے جس کی مثال ان کے ہم عصروں میں تلاش نہیں کی جا سکتی۔ بعض موقعوں پر مصرعوں کی طوالت میں اس قدر اضافہ کر دیتے ہیں کہ نظم اور نثر کی حدیں معدوم ہوتی دکھائی دیتی ہیں۔ انہیں اس ضمن میں قدرت حاصل ہے۔ میراجی کی

نظموں کے تجزیے اور احتساب کے وقت تفصیل سے ان تجربوں کے متعلق ڈسکورس قائم کیا جائے گا۔ یہاں میں نے ان کے تجربوں کے متعلق اجمالاً ذکر کیا ہے۔ ایک المناک پہلو کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا ضروری ہے کہ جو قاری حلقہ کے مختلف مراحل و منازل سے واقف ہونا چاہتے ہیں ان کے لئے ان باتوں کا علم ضروری ہے کہ میراجی کی وفات کے بعد حلقہ میں ایسی کوئی بھاری بھرکم شخصیت نہیں تھی جو میراجی کا ہم پلہ کہلا سکے کیونکہ بیشتر ادیب، سب میراجی کے گرد حلقہ بنا کر بیٹھتے اور ان سے ادب کے نئے تجربوں سے روشناس ہوتے۔ ترقی پسند تو پہلے ہی سے استثنا کا شکار تھے حلقہ کی کئی شاخیں مختلف شہروں میں ضرور قائم ہو گئیں لیکن ان میں ایک کمی جو کھٹکتی تھی وہ ان میں ہم آہنگی کی کمی کا پایا جانا۔ چنانچہ بعض شاخوں نے مرکز کے الحاق کو زیادہ اہمیت دینا ضروری نہ سمجھا اور نہ ان کی ترجیحات میں یہ بات شامل تھی۔ یوں تو مختلف شاخوں کے کھل جانے سے حلقہ کی کارکردگی کا دائرہ تو بڑھ گیا لیکن حلقہ نے گوناگوں مسائل بھی پیدا کر دیئے۔ اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ آزادی کے بعد حلقہ میں نئی نسل کے نمائندوں کا عمل دخل میں اضافہ ہو گیا۔ چنانچہ شیر محمد اختر اور قیوم نظر کی موجودگی میں انتظار حسین کی نئی نسل نے، نہ صرف انفرادیت کا علم بلند کر دیا بلکہ ناصر کاظمی کے رخصت ہونے کے بعد انور سجاد بھی میدان عمل میں کود پڑے۔ ان لوگوں کی موجودگی میں سعادت سعید اور پھر شاہد محمد ندیم اور سراج منیر کی آواز بھی حلقہ میں گونجنے لگی۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ جب سب ایک ہی میز کے گرد جمع ہونے لگے تو زاویۂ ہائے نظر کے تفاوت نے مجادلہ کی فضا پیدا کر دی اور سینئر شعرا و ادبا نے اعتراض قائم کرنا شروع کیا کہ نئی نسل ان کا احترام نہیں کرتی اگر کسی قسم کی تادیبی کارروائی کی جاتی تو اس شخص کی حلقہ میں دلچسپی کم ہو جاتی یعنی کہ انضباط کی فضا کافی متاثر ہو گئی ہوتی۔ دوسری ایک اہم وجہ کئی تحریروں کی اشاعت ہے کیونکہ اس کی ابتدائی اشاعتوں میں انتظار حسین، ناصر کاظمی، مظفر علی سید وغیرہ موجود نہیں ہوتے اور آخری اشاعتوں میں قیوم نظر بھی معنی خیز طریقے سے غائب نظر آنے لگے ان باتوں کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ حلقہ بھی اندر سے کمزور ہونے لگی۔

دوسرا المیہ یہ ہوا، کہ ترقی پسند مصنفین کی سیاسی پابندی نے بھی، حلقہ کو براہ راست متاثر کرنا شروع کر دیا، چنانچہ اس طرح کے حالات سے نہ صرف ترقی پسندی کا شیرازہ بکھرنے لگا بلکہ حلقہ کا ایک مضبوط حریف بھی منظر نامہ سے غائب ہونے لگا۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ بیشتر وہ مباحث، جنہیں احتشام حسین، مجنوں گورکھپوری اور ممتاز حسین ترقی پسند نقطۂ نظر سے اور مولانا صلاح الدین احمد،

ریاض احمد اور مظفر علی سید کے نقطۂ نظر سے، جو روشنی پھوٹتی تھی ان کی طرف نگاہِ التفات کم ہوتی چلی گئی اور نظریاتی تنقید کی جگہ عملی تنقید کا دور شروع ہو گیا۔ ترقی پسند تحریک پر پابندی سے بہت سے ادیب حلقہ کے گرد سمٹنے لگے۔ ترقی پسند ادیبوں کی حلقہ کی طرف توجہ کی وجہ یہ تھی کہ حلقہ ایک غیر جانبدار ادارہ تھا یا سمجھا جاتا تھا۔ وہاں صرف ادب اور مختلف موضوعات پر گفتگو ہوتی تھی۔ حلقہ کے پلیٹ فارم کو بڑی عمدگی سے استعمال میں لایا جانے لگا۔ ظہیر کاشمیری حلقہ کی وسیع المشربی اور وسعت قلبی کے حوالے سے، رقمطراز ہیں:

> ''ترقی پسند مصنفین بڑے طنطنے اور غلغلے سے اٹھے اور آگے بڑھے۔ حلقہ اپنی روایت کے مطابق اپنی کارکردگی پر قائم رہا اور باقاعدگی سے ہفتہ وار اجلاس کرتا رہا۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کے ٹوٹ جانے کے بعد حلقہ پھر ایک بار ہم خیال ادیبوں اور شاعروں کی آماجگاہ بن گیا اور اس کا دامن پہلے کی طرح وسیع ہو گیا۔'' ۲۷

حلقہ کے اراکین نے ترقی پسند ادیبوں کے نقاطِ نظر سے اختلاف کے باوجود وسیع النظری کا مظاہرہ کیا، کسی پر حلقہ میں شرکت پر کوئی پابندی عائد نہیں کی گئی، لیکن ترقی پسند ادیبوں کی شرکت سے ایک بات تو واضح ہوتی چلی گئی کہ حلقہ کے مزاج میں نمایاں فرق محسوس کیا جانے لگا۔ ترقی پسند ادیبوں کی شرکت سے حلقہ کے ادیبوں کے مزاج یا ان کی زندگی اور سماج کے تئیں رویوں میں فرق پیدا ہونا شروع ہو گیا تھا۔ مندرجہ ذیل اقتباس، اس کی توثیق کرتا دکھائی دیتا ہے:

> ''اس کے بعد جب آمرانہ دور کا کچا تانا بانا ٹوٹنے لگا تو حلقہ نے ملکی حالات کے پیشِ نظر اپنا چولا بالکل بدل لیا اور وہ کھل کر عوام کی حمایت پر کمر بستہ ہو گئے۔ جس وقت لاہور کے بازار اور گلیاں طالب علموں کے خون سے سرخ ہو رہی تھی۔ حلقہ کے دانشور اس وقت نظامِ ظلمت کے خلاف سراسر احتجاج بنے ہوئے تھے۔'' ۲۸

حلقۂ ارباب ذوق ان صورتحال میں معنوی طور پر ان دانشوروں کی یلغار کو برداشت نہ کر سکی جو رائج سسٹم سے انحراف اور انقلاب کی بات کر رہے تھے۔ اس کے نتیجہ میں سقوطِ ڈھاکہ کے فوراً بعد مارچ ۱۹۷۲ء میں حلقہ ارباب ذوق، دو حصوں میں منقسم ہو گیا۔ حلقہ کی تقسیم صرف ادارے کی تقسیم نہیں تھی، بلکہ دو نقاطِ نظر کی تقسیم تھی۔ ان دونوں منقسم اداروں کا زاویہ ہائے نظر کے قیام عمل میں آنے کی صورتحال پیدا ہو گئی تھی اور اس کے استحکام کے لئے کوشش تیز کر دی گئیں۔ لہٰذا وہ لوگ جو سیاسی عقائد

کے علمبردار تھے' انہیں انقلابی گروپ سے عبارت سمجھا جانے لگا۔ ادبی حلقہ کا موقف یہ تھا کہ ادب زندگی سے مربوط وابستگی کے باوجود ادب ادب ہی رہتا ہے۔ اس پر اور کوئی لیبل' چسپاں کرنا مناسب نہیں۔ ادبی حلقہ کا موقف پوری طرح واضح تھا کہ ادب کو کسی معاشرتی اور نظریاتی عینک سے دیکھنے کے بجائے ادب کے نقطۂ نظر سے ہی دیکھنے کی ضرورت ہے اور پرکھنے کی بھی۔ اس کے برعکس سیاسی حلقہ کا خیال تھا کہ دنیا میں کوئی بھی موضوع شجرِ ممنوعہ نہیں ہے۔

میراجی نے بھی صنعتی دور کے اقدار کو رواج دینے کی کوشش کی تھی۔ ان باتوں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ سیاسی حلقہ میں بھی ایک نوع کی ادبی قرابت' میراجی کے ساتھ قائم کرنے کی کوشش کی اور حلقہ کی پرانی روایت پر ایک نئی تعبیر کا غلاف اڑھا دیا گیا چنانچہ سیاسی حلقہ نے یہ موقف اختیار کیا۔

"میراجی کلاسیکی ادب کی جاگیرداری کے اقدار کے خلاف علم بغاوت لے کر اٹھے............ اور حلقہ ارباب ذوق کی عظیم روایت یہ ہے کہ وہ اپنے آپ کو معاشرے کے ارتقاء اور انقلابی عوام کے لئے ہمیشہ تیار رکھتا ہے۔" ۲۹

اس طرح کی تاویلات اور تعبیرات چونکہ میراجی کے بنیادی نظریات اور حلقہ کے اساسی روایت کے مضمرات سے ہم آہنگ نہیں تھے' اس لئے دونوں حلقوں میں ایک نوع کی مبارزت طلبی کی صورت پیدا ہوگئی۔

اب حلقہ' کی انتقادی کارگزاریوں سے متعلق' تھوڑی بہت گفتگو کرلی جائے کیونکہ میراجی ایک اچھے نظم نگار کے علی الرغم ایک معتبر نقاد بھی تھے، لیکن مجھے یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ نظم کے تجزیہ کی بنیاد میراجی نے ڈالی۔ ورنہ میراجی سے پہلے پوری اردو شاعری کے تجزیہ واحتساب کا تفاعل' غزل کے بنے بنائے سانچوں ہی میں کی جاتی تھی اور نظم جو ایک علاحدہ صنف تھی اس کے تجزیہ کے لئے جس طرح کے Parameters 'پرامیٹرز' کی ضرورت تھی۔ میراجی سے پہلے ناپید تھی (اگر تھی بھی تو بہت واضح نہیں تھی) اس سلسلے میں تفصیلی گفتگو میراجی کے انتقادی بصیرت کے عنوان سے' جو باب ہے اس میں کی جا چکی ہے، لہٰذا یہاں صرف میراجی کی شمولیت سے حلقہ میں جو انتقادی شعور پیوست کر گیا تھا۔ اس کے سلسلہ میں مکالمہ قائم کرنا ہے اور' جس جمالیاتی زاویہ کو ترقی پسندوں نے زیادہ تر نظر انداز کر دیا تھا اس کی بازیافت پر حلقہ کے ناقدانِ ادب نے اپنا زور صرف کیا۔ اس کی تھوڑی بہت تفصیل یہاں بیان کی جا رہی ہے تاکہ حلقہ کی تنقیدی کارگزاری کے مختلف جہات اور ابعاد کی آئینہ

داری ہو سکے۔ حلقہ کی دوسری خصوصیت جو اس وقت معروف تھی کہ ان لوگوں نے فن پارے کے تجزیہ کے لئے یا اس کی تعینِ قدر کے لئے صرف ذاتی فیصلے پر انحصار نہیں کیا بلکہ تعینِ قدر کے لئے جواز بھی مہیا کرنا ناگزیر قرار دیا۔ ترقی پسندوں نے مقصدیت اور افادیت کی لے اتنی تیز کردی تھی کہ ادب کے حوالہ سے باتیں پسِ پشت جا پڑی تھیں۔ حلقہ والوں کی اجتماعی کاوش یہ تھی کہ فن پارے میں حسن کے دائمی قدروں کے اجالنے کی سعی کی جائے لہٰذا فنِ تنقید میں حلقہ والوں کا یہ زاویہ نشانِ امتیاز بن گیا۔

حلقہ سے بالواسطہ یا بلا واسطہ جو لوگ جڑے تھے ان میں ایک اہم نام حسن عسکری کا بھی ہے۔ عسکری کی تنقید کی دنیا وسعتِ مطالعہ، مفکرانہ سنجیدگی، دقتِ نظر اور ژرف نگاہی سے عبارت ہے۔ عسکری نے اپنے ادبی سفر میں کہیں بھی اور کبھی بھی خود کو غیر جانبدار ہونے کا اعلان نہیں کیا۔ اس لئے انہوں نے 'فن برائے فن' کی حمایت کے ساتھ ترقی پسند تنقید کی کھلی مخالفت کی۔ عسکری نے نہ صرف ادب میں حقیقت کی تلاش کو اپنا زاویۂ نگاہ بنایا بلکہ فنکار کو پوری انسانیت کا نمائندہ قرار دینے پر مُصر نظر آئے۔ ادیب کی انفرادیت کے سلسلہ میں جو بھی باتیں کی گئیں وہ حلقہ کے اساسی نظریات کی ایک نوع کی تصدیق اور توثیق تھی۔ عسکری نے انفرادیت کی استقامت اور اس کے استحکام کے لئے مثالیں آسکر والڈ اور بودلیئر جیسی شخصیتوں سے فراہم کیں تو صاف معلوم ہونے لگا کہ میرا جی اور عسکری کے نظریاتِ تنقید اور ادب دراصل ایک ہی سرچشمے سے پھوٹے ہیں۔

حسن عسکری اردو تنقید کی نہ صرف فعال اور موثر آواز تھی بلکہ انہوں نے نظریاتی مباحث کو ایک نیا رُخ بھی فراہم کیا اور تنقید کے منظر نامہ پر کئی مباحث بھی قائم کئے۔ ان مباحث نے حلقہ کی خود اعتمادی میں نہ صرف اضافہ کئے بلکہ دیگر اراکین کو ان مباحث سے ترغیب اور تحریک بھی ملی۔ اس تحریک کو آگے بڑھانے والوں میں جمیل جالبی، سلیم احمد، ممتاز شیریں، انتظار حسین اور سجاد باقر رضوی کی صورت میں تنقید کا ایک دبستان وجود میں آ گیا۔ چنانچہ یہ کہنا درست ہوگا کہ حلقہ میں میرا جی کے بعد فکر کی نئی رو داخل ہوئی اور حلقہ کے لئے تنقید کا ایک نصاب مقرر کیا۔ مذکورہ سطروں میں جن ناقدوں کی طرف اشارہ کیا گیا ان لوگوں نے ادب کو دروں بینی کی طرف مائل کیا۔ اسی زمانے میں مختار صدیقی بھی اپنے تنقیدی خیالات کے ساتھ سامنے آئے۔ انہوں نے ادبی اداروں مثلاً مشاعرے کے حوالے سے جو تجزیہ کئے وہ بڑے عالمانہ قسم کی چیزیں ثابت ہوئیں۔ سید عابد علی عابد نے ادبی کارگزاریوں کو ضابطے کی آنکھ سے دیکھا اور فنِ اسلوب اور ہیئت جیسے موضوعات سے عمدہ مباحث قائم کئے۔

آفتاب احمد خان اور ڈاکٹر داؤد رہبر شاعری اور تنقید کے مخصوص رویوں کی نشاندہی کو اپنا شیوۂ خاص بنایا۔ قیوم نظر کے ڈرامہ پر بھرپور نظر ڈالی لیکن بقول انور سدید:

''یہ ناقدین اردو تنقید کے اُفق پر شہابِ ثاقب کی طرح نمودار ہوئے اور بہت جلد مصروفیتوں کے ہنگام میں گم ہو گئے۔ تاہم حلقہ نے چند ایسے ناقدین کو بھی روشناس کرایا جنہوں نے مستقبل کی تنقید پر دائمی اثرات مرتب کئے۔ ان میں ڈاکٹر وزیر آغا کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ آگے فرماتے ہیں کہ ''ڈاکٹر وزیر آغا نے ادبی موضوعات پر جزوی نظر ڈالی اور انہیں ایک وسیع تناظر میں رکھ کر ایک بڑے 'کل' کے ساتھ وابستہ بھی کیا ہے۔ موخر الذکر رجحان کے تحت ان کی کتاب 'اردو شاعری کا مزاج' لکھی گئی اور اس میں اردو شاعری کے تینّ اصناف نظم، غزل اور گیت کے مزاج کو دریافت کیا گیا اور اول الذکر کے تحت بیسوں مضامین لکھے گئے۔ جو 'تنقید اور احتساب'، 'نئے مقالات'، 'نظم جدید کی کروٹیں'، 'تنقید اور مجلسی تنقید' اور 'نئے تناظر' وغیرہ کتابوں میں شامل ہیں۔'' ؂۳

وزیر آغا کے تنقید کی اساسی جہت' دراصل انسانی تہذیب وثقافت کا اظہار ہے۔ دوسری خوبی ان کے تنقیدی زاویۂ نگاہ کی یہ ہے کہ وہ ارضی اور روحانی زندگی میں حدِ فاصل قائم کئے بغیر' ان دونوں کے فنی انضمام کو زندگی وادب کا وسیلہ قرار دیتے ہیں۔ یوں تو ان کی تنقید کا موقف آرکیٹائپل' ہے۔ انہوں نے اپنی تنقید کے آفاق کو وسیع کرنے میں نئے نظریات سے صرف خوشہ چینی نہیں کی بلکہ جدید علوم سے کماحقہ واقفیت بھی حاصل کی۔ وزیر آغا نے یوں تو میراجی پہ کئی مضامین قلمبند کئے ہیں اور بعد کے لکھنے والوں نے ان کے مضامین سے اکتسابِ نور بھی کیا ہے۔ طارق حبیب' وزیر آغا کے تنقیدی موقف کے بارے میں' کچھ یوں رقمطراز ہیں:

''زمین اور دھرتی کے اپنے بھید اور اسرار ہوا کرتے ہیں اور زمین کے اثرات کا مطالعہ جہاں دلچسپی کا باعث ہے وہاں کچھ مشکلات کا داعی بھی ہے۔ تاہم زبان و ادب کو تہذیبی زاویہ سے دیکھنے اور پرکھنے کا انداز ڈاکٹر وزیر آغا کا پسندیدہ موضوع ہے اور وہ اس پر گہری نظر بھی رکھتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ انہوں نے میراجی کو سب سے پہلے تہذیبی پس منظر میں سمجھنے اور سمجھانے کی سعی کی ہے۔ دھرتی پوجا کی ایک

مثال صرف میرا جی کی فکر کے سمجھنے کے حوالے سے اہم نہیں بلکہ قدیم ہندوستان کی طرزِ معاشرت ثقافت، اسلوبِ حیات اور علامات کے بنیادی تصور کو سمجھنے میں بھی معاون ہے۔'' [۳۱]

دوسرا اہم نام جیلانی کامران ہے' انہوں نے مسلمانوں کی تہذیب کو تنقید کے لئے نئے پس منظر یا نئے تناظر کے طور پر بڑی خوبی سے استعمال کیا اور معنی کی تلاش و یافت میں علامتی تناظر اور روحانی اقدار کو ترجیح دی۔ بعد میں سجاد باقر رضوی، فتح محمد ملک اور منیر احمد شیخ تنقید کے منظر نامہ پر نمودار ہوئے۔ اردو تنقید میں تہذیبی رویہ کی ایک روشن مثال انتظار حسین کی ہے ان کے ہاں نظریہ کی شدت اور لہجے کی کاٹ دونوں موجود ہیں۔ میرے خیال میں وہ جتنے بڑے افسانہ نگار ہیں اس سے کم ناقد نہیں ہیں۔ ان کی تنقید میں اکثر بصیرت افروز باتیں ملتی ہیں، ان کی تنقیدی آرا کو میں ہمیشہ 'Thought Provoking' پاتا ہوں۔ منیر احمد شیخ اور فتح محمد ملک کے یہاں 'ہند اسلامی تہذیب' کی برتری کا زاویہ' کچھ زیادہ ہی نمایاں ہے۔ حلقۂ اربابِ ذوق کے تنقید نگاروں میں مظفر علی سید' شدید ردِ عمل کی ایک عمدہ مثال ہیں۔ ان کی تنقید اکثر انتہاؤں پر سفر کرتی ہے۔ ان کا مطالعہ، مشاہدہ، حافظہ اور ان سب پر مبنی ان کا جرأت مندانہ تجزیہ' ادب کی اس اخلاقیات کے تابع رہی' جس کی اولین ترویج ڈاکٹر وحید قریشی نے کی۔

میرا جی کا دراصل اساسی نظریہ' یہ رہا ہے کہ شعر و ادب نہ صرف زندگی کی ترجمانی ہے بلکہ زندگی کا تہذیبی تزکیہ بھی ہے اور تنقید میں میرا جی کی انفرادیت اس نکتہ پر قائم ہے کہ انہوں نے نہ صرف نظریہ سازی کی بلکہ عملی اطلاق سے شعراء کی تخلیقات کے جانچنے کا شعور بھی پیدا کیا۔ میرا جی کی کتاب 'اس نظم میں' جدید شاعری کی تفہیم اور اس کے حوالہ سے بنیادی وظیفہ کی حیثیت رکھتی ہے۔

مختصر' یہ کہ حلقہ اربابِ ذوق کی تحریک مجموعی طور پر ایک فعال اور متحرک تحریک کہی جا سکتی ہے۔ اس تحریک کی اساسی خوبی' اس کی کسی جامد نظریہ سے دوری اور مفارقت ہے۔ اور فکری رویوں اور ادبی موقف کی تشریح' اور اس کی اشاعت میں بڑھ چڑھ کر حصہ لینا ہے ان لوگوں نے اپنے نظریات کے فروغ کے لئے نئے آسمان اور نئی زمین تیار کی۔ انفرادیت اور انفرادی آزادی کو اپنا وظیفۂ فکر و شعور بنایا۔ میرا جی اور ان کے رفقاء نے آزادانہ ماحول میں ادب اور نظریہ کے مختلف زاویوں اور پہلوؤں کو آزادانہ سطح پر بحث و مباحثے کا حصہ بنایا اور کھل کر ان پر مباحث قائم کرنے کے

لئے نہ صرف راہیں ہموار کیں بلکہ ایسا ماحول بھی خلق کیا جس میں ہر شاعر اور ادیب خود کو آزاد اور خود مختار سمجھے۔ حلقہ کے لکھنے والے ماضی کی روایتوں سے ایک نوع کی روحانی لگاوٹ اور اس عظیم وراثت سے رشتہ اُستوار کیے جو آنے والی نسلوں میں منتقل ہوتی جارہی ہے۔ حلقہ کا موقف مستقبل کی آبیاری رہا ہے۔ لہٰذا انہوں نے روایت کو ایک بھاری پتھر سمجھ کر چومنے پر ہی اِکتفا نہیں کیا بلکہ نئے تجربات کا کھلا خیر مقدم بھی کیا۔ مذکورہ باتوں کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ترقی پسند تحریک کے ساتھ ساتھ حلقۂ اربابِ ذوق کا بھی اُدب کی مجموعی خدمت میں غیر معمولی رول رہا ہے۔

حواشی :

١۔ انور سدید۔ اردو ادب کی تحریکیں، ص: ۴۹۸
٢۔ ن۔م۔ راشد، شخصیت اور فن، ص: ۲۱۹
٣۔ میراجی۔ اس نظم میں۔ ص: ۶۲
۴۔ ن۔م۔ راشد، دیباچہ، ماورا
۵۔ انور سدید اردو ادب کی تحریکیں، ص: ۵۰۳۔
۶۔ ایضاً ایضاً، ص: ۵۹۱
۷۔ ن۔م۔ راشد، ایک خط سلیم الرحمٰن کے نام، مشمولہ راشد نمبر، شعر و حکمت، ص: ۳۲۷
۸۔ شمیم حنفی، نئی شعری روایت، راشد۔ لا انسان، ایک مصاحبہ، ص: ۲۷، ۱۹۶۹ء
۹۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص: ۳۵۶
۱۰) شمیم حنفی۔ 'نئی شعری روایت'
۱۱۔ 'مشرق و مغرب کے نغمے' ص: ۹۳۔۱۹۲
۱۲۔ ایضاً ص: ۳۷۴
۱۳۔ ناصر کاظمی۔ شخص اور عکس، ادب لطیف، لاہور، اپریل، فروری۔ ۶۳
۱۴۔ میراجی کی نظمیں، ص: ۹
۱۵۔ ایضاً ایضاً ص: ۱۴

۱۶۔ راشدلا، ایک مصاحبہ، لاہور جنوری، ص:۲۷، ۱۹۶۹ء

۱۷۔ راشد ایک خط' سلیم احمد کے نام، راشد نمبر، شعر و حکمت، ص:۲۸/ ۳۲۷

۱۸۔ شمیم حنفی، نئی شعری روایت، ص:۷۵

۱۹۔ ایران میں اجنبی: دیباچہ، ص:۱۴۲، ۱۹۶۹ء

۲۰۔ ریاض احمد، روایت اور جدیدیت، تنقیدی مسائل، ص:۱۴۴

۲۱۔ Rhyme in English, Poetry. P.2

۲۲۔ نیاز فتح پوری 'نظم معریٰ اور آزاد شاعری' ۔ مداوا، ص:۱۷۔۲۷۰

۲۳ حسن عسکری 'جھلکیاں' ۔ ساقی، اپریل ۱۹۴۴ء

۲۴۔ منیب الرحمٰن، علی گڑھ میگزین، شمارہ اول، ص:۱۹۶، ۱۹۵۷ء

۲۵۔ راشد۔ ایک مصاحبہ، لاانسان، ص:۲۶ ۔ ماخوذ از: نیا دور کراچی، شمارہ:۴۹۔۵۰

۲۶۔ ڈاکٹر حنیف کیفی، اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم، ص:۴۷۲

۲۷۔ ظہیر کاشمیری، باعثِ تحریر۔ اپریل ۱۹۷۲ء

۲۸۔ علی سردار جعفری، ترقی پسند ادب، ص:۱۶۷ء

۲۹۔ نوائے وقت۔ ۶/ اپریل ۱۹۱۲ء، ص:۲۹

۳۰۔ ڈاکٹر انور سدید 'اردو ادب کی تحریکیں' ۔ ص:۵۴۰

۳۱۔ طارق حبیب 'میراجی شناسی میں ڈاکٹر وزیر آغا کا حصہ' ۔ ص:۲۵، مرتب: حیدر قریشی 'میراجی جدید ادب نمبر' ۔ ۲۰۱۲ء

○○○

میراجی کی نظمیں اور مختلف تجربوں کا منظرنامہ

میراجی کی نظمیں

میراجی کی نظموں کے افہام و تفہیم سے پہلے، بیسویں صدی کے منظرنامہ پر جو فکری تحریکیں، اپنے بال و پر پھیلا رہی تھیں اور ان کے اثرات شعوری اور لاشعوری طور پر اس عہد کے شاعروادیب کی ذہنی و فکری شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں جو موثر کردار ادا کر رہے تھے، اس کا ادراک اور اس سے آگاہی، ازبس ضروری ہے کیونکہ ان فکری تحریکوں نے میراجی کے ذہنی اور نفسی شخصیت کو ہر دو سطحوں پر نہ صرف متاثر کیا بلکہ ان کے گہرے اور دبیز اثرات کے شواہد، ان کی نظموں میں، دیکھے جا سکتے ہیں۔ بیسویں صدی کو بیک وقت کئی مکاتب فکر یا نظریوں کی صدی کہنا غلط نہ ہوگا، مارٹن وہائٹ نے اسے 'تجزیہ کا عہد' قرار دیا ہے۔ کارل مینہم اسے 'تعمیرِ نو کا عہد' سے منسوب کیا ہے۔ انتشار اور پریشان خیالی اس عہد کے فکری اضطراب اور فکری عدم تعین ہی کا ایک مظہر ہے۔ یہ بات بھی پایۂ ثبوت کو پہنچ چکی ہے کہ ہم قطعیت کے ساتھ کسی بھی اصطلاح کا اطلاق اس عہد پر نہیں کر سکتے کیونکہ اس عہد میں ہر آن تغیر سے زندگی دوچار ہے بلکہ یہ عہد ہر آن بھید بھرے معاملات کی آماجگاہ بھی نظر آتا ہے۔ اس عہد میں مارکس کا غیر معمولی نظریہ بھی سامنے آیا۔ ژاں پال سارتر کے فلسفۂ وجودیت کا بھی قیام عمل میں آیا۔ فرائڈ، ینگ اور اڈلر نے اپنے نظریات سے نہ صرف فکری انقلاب پیدا کر دیا بلکہ ادیبوں اور شاعروں کی سوچ کی نہج ہی بدل ڈالی۔ یوں تو افکار و عقائد کا تنوع اور بوقلمونی تہذیب و تاریخ کے ہر دور میں نظر آتی ہے۔ لہٰذا بیسویں صدی میں بھی ان افکار و عقائد کے مظاہر، آپ کو دیکھنے کو ملیں گے

ہاں اتنا ضرور ہوا ہے کہ اس صدی میں رد و قبول اور چھان پھٹک کا عمل تیز تر ہوا ہے۔ اس صدی کے انسان کی تیز رفتاری کے باعث ایک طویل سفر جو دوسری صدیوں میں کافی عرصہ میں طے کیا گیا تھا وہ آسانی سے کم وقتوں میں طے کر لیا گیا ہے۔ انیسویں صدی تک جدید افکار و اقدار کی دنیا چند ترقی یافتہ ملکوں کے زیرِ نگیں تھی۔ ان پر چند ملکوں کی اجارہ داری تھی لیکن بیسویں صدی نے ہر فکر کو ایک عالمگیر حیثیت عطا کر دی ہے۔ مادی خوش حالی کی تمنا اور سائنس کی آفاقی حیثیت کا رعب' انیسویں صدی کے خمیر میں رچ بس گیا تھا اور یہ ترقی یافتہ ذہن نہ صرف مادی حقیقتوں پر ایمان لاتا تھا بلکہ اپنے ذہنی اور فکری سفر کے نشانِ منزل انہیں حقائق میں تلاش کرتا تھا۔ ان ہی حقیقتوں سے وابستگی کو انیسویں صدی کا 'غالب رجحان' تسلیم کیا گیا اور انہیں باتوں پر قدیم کو جدید سے متمائز کرنے کے لئے معیارات قائم کئے گئے تھے لیکن بیسویں صدی کا مزاج بالکل مختلف اور جداگانہ رہا ہے۔ بیسویں صدی کی فکری بساط پر کوئی میلان یا رجحان 'غالب رجحان' نہیں سمجھا گیا کیونکہ اس صدی میں کسی ایک سمت کا تعین نہیں کیا گیا' بلکہ ایک ساتھ مختلف سمتوں کی طرف گامزن لوگ دکھائی دینے لگے۔ کیونکہ بیسویں صدی کے انسان نے آگے کی طرف بڑھنے کو ترجیح تو دی لیکن پیچھے مڑ کر دیکھنا بھی اپنے مسلک کا ناگزیر حصہ بنایا۔ اس طرح ایک نئے مستقبل کی آرزومندی کے علی الرغم ماضی کی از سرِ نو بازیافت کی سعی بھی کی گئی۔ پرانی صداقتوں میں نئی معنویت کی تلاش بھی کی گئی اور فکری سطح پر ماضی، حال اور مستقبل کو ایک ابدی حال کے' نقطے پر مجتمع بھی کیا گیا۔

بیسویں صدی کے منظر نامہ پر فلسفیانہ تصور کی حیثیت سے مارکسزم کی نمود ہوئی' اس صداقت سے انکار ممکن نہیں کہ یہ فکر یا نظریہ ایک مخصوص صورتحال سے غذا پاتی رہی ہے لیکن اس صورتحال کے زمان و مکاں' انسلاکات سے آگے بڑھ کر اس کے اصل جوہر کی احاطہ بندی' اس فکر کو بھی وسیع معنویت سے روشناس کراتی ہے اور عارضی صداقتوں میں آفاقی صداقتوں کا سراغ لگاتی ہے۔ مارکسزم کی ایک اساسی کمزوری یہ ہے کہ معینہ مفادات کے اثبات سے آگے ہماری رہبری نہیں کر سکتی۔ طبقاتی جدوجہد کو ذرائع پیداوار کی ترقی کے عبوری دور کے لئے ہی ناگزیر کہا جا سکتا ہے۔ اس دور سے گزرنے کے بعد جدوجہد کی کامیابی کی صورت میں ایک غیر طبقاتی معاشرہ وجود میں آ جائے گا۔ جہاں نظریاتی جنگ ہوگی نہ استحصال کا ہنگامہ' اس مقام تک پہنچنے کا مطالبہ یہ ہوگا کہ انسان بالآخر ایک ایسے معاشرے کا خواب پورا کر چکا ہوگا جہاں اس کی اپنی ذات معاشرے میں گم ہو چکی ہے۔ اب وہ ایک سماجی اور

اقتصادی وجود کی علامت ہوگا۔ یعنی مارکسزم ایسے مفید سماجی مقاصد کے باعث' اپنے دائرہ فکر وعمل کو بہر حال محدود کر دیتی ہے۔ مارکسزم ایک تصورِ حیات ہی نہیں ایک نظام حیات بھی ہے جس نے زندگی کے کم وبیش ہر شعبہ پر اپنا اثر ڈالنے میں کامیاب ہوئی۔ دولت کی منصفانہ تقسیم اور زندگی کے بعض بنیادی مسئلوں کی اہمیت کا شعور عام کیا' لیکن مارکسزم اپنی ہمہ گیری کے دعوؤں کے باوجود انسانی مزاج کے کثیر العباد مطالبات کے ساتھ یکساں طور پر انصاف نہیں کر سکی۔

انسان کے معاشی مسائل کو اس نظریہ نے اتنی اہمیت تفویض کی کہ دوسرے انسانی مسائل نگاہِ التفات میں بار پانے سے رہ گئے۔ اس صورتحال کے پیش نظر' ایک باقاعدہ نظامِ فکر کی حیثیت سے وجودیت کے مرتبہ کا جو بھی تعین کیا جائے' یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ بیسویں صدی کا سب سے زیادہ کار آمد اور معنی خیز فلسفہ 'فلسفہ' وجودیت ہے۔ اس عہد کے انسان کے وجود کی حقیقت نیز اس کے تخلیقی اظہار کی فکری جہت کی تفہیم کے وسائل بھی وجودی مفکروں اور ادیبوں نے ہی فراہم کیے ہیں' اور ان پر گہرا اثر بھی ڈالا ہے۔ یہ بات بھی درست ہے کہ وجودی مفکروں نے اس بات کا کبھی دعویٰ نہیں کیا کہ انہوں نے باضابطہ کوئی نظامِ فکر کی نیو ڈالی ہے۔ ان کی تمام تر ذہنی سرگرمیوں کا مرکزی حوالہ' وجود کے معنی کی تلاش ہے۔ وجودیت اور سارتر کو ایک دوسرے کا مترادف قرار دے دیا گیا۔ اس کی بنیادی وجہ وجودیت کے سلسلہ میں پورے طور پر علم نہ ہونے کے نتیجہ میں' اس طرح کی کم فہمی راہ پا گئی ہے۔ سارتر نے وابستگی کے لئے جب Engaged literature کی وکالت کی تو جدیدیت کے جو مخالفین تھے' یہ آوازیں اٹھانے لگے کہ جدیدیت کے جو مفسرین ہیں وہ وجودیت کی اصل حقیقت کو توڑ مروڑ کر پیش کر رہے ہیں اور اسے ایک موضوعی فلسفہ بنانے پر مصر ہیں۔ دراصل اس طرح کی غلط فہمی کا سبب سارتر کی شہرت کا جبر ہے' جو عام حلقوں میں وجودیت کو سارتر تک محدود کر دینے سے ہے۔ اس میں دو رائے نہیں کہ وجودیت کے فکری میلانات کو بیسویں صدی میں مقبولیت زیادہ ملی' لیکن حقیقت میں اس کی جڑیں مذہبی اور غیر مذہبی، سیاسی اور غیر سیاسی بھی ہیں اور اس کی جڑیں' ہماری فلسفیانہ روایت میں بھی بہت دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ وجودی مفکروں میں مختلف نِکات پر اختلاف کے باوجود اس مرکزی نقطہ پر سبھوں کا اتفاق ہے کہ' وجود جوہر پر مقدم ہے' اور انسان کو تجرید کی صورت میں قبول کرنے کو تیار نہیں ہیں۔

" A hundred year of Philosophy"

میں فلسفیانہ مفکر کے حوالہ سے بڑی عمدہ بات کہی گئی ہے' اس اقتباس سے روشناس ہوتے چلیں:

''فلسفیانہ تفکر' جسے عقلیت کے تابع ہونے کے سبب سماجی حقیقت کا درجہ دے دیا جاتا ہے۔ ذات کی شمولیت یا اس کے جبر سے محفوظ نہیں رہ سکتا۔ فلسفہ جستجو کا نام ہے لیکن جب بھی ہماری فلسفیانہ فکر جستجو شروع کرتی ہے تو جستجو فکر اور ہماری ذات کی معنویت میں منقسم ہوجاتی ہے۔ اس لئے فلسفی صرف اس حقیقت کا اظہار کرنے کا داعی کیوں کر ہوسکتا ہے جو خالصتاً تفکر کا نتیجہ ہو۔ وہ جو کچھ بھی بتائے گا اس میں مظاہر کی طرف اس کے ذاتی روّیہ کی گونج شامل ہوگی اور اس کے الفاظ سے حقیقت کی جو بھی تصویر اُبھرے گی وہ لازمی طور پر اس تصویر (امکان) سے مختلف ہوگی جو اس نے اپنی جستجو کے آغاز سے پہلے دیکھی تھی۔''[1]

فلسفیانہ نظریوں پر مکالمہ قائم کرنا' اس لئے ضروری ہے کہ بیسویں صدی کے شعرا اور ادباء کسی نہ کسی سطح پر ان نظریوں سے متاثر ضرور رہے ہیں' کہیں کہیں بحث تھوڑی خشک معلوم ہوگی لیکن اس کے سیاق کا علم از حد ضروری ہے۔ ورنہ اس کے تفاعلی کردار کی فہم سے ہم دور جا پڑیں گے لہٰذا تھوڑی خشک اور ٹھس قسم کی گفتگو گوارہ کرلیں۔ اس صداقت سے کوئی بھی فلسفہ جاننے والا شخص انکاری نہیں ہوسکتا کہ فلسفیانہ تصور کسی متعینہ اصطلاح' لفظ یا تفریق کے حصار میں وجود اور اس سے ہم رشتہ حقائق کو سمیٹنے پر قادر نہیں ہے۔ آج کے عہد کے انسان کو وقت نے کچھ زیادہ ہی پیچیدہ بنا دیا ہے' کسی منصوبہ بند یا فیصلہ کن فکر میں اس کے پورے وجود کا احاطہ کرنا ممکن نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئے انسان کی فہم میں کوئی ایک فلسفیانہ میلان ناکافی ہے' تاوقتیکہ اس فکر یا پھر اس فلسفیانہ میلان کی سرحدیں وسیع نہ ہوجائیں کہ وہ متضاد تجربوں اور کیفیتوں کو یکساں حقیقت کے طور پر برت سکیں' اور ہر انسانی عمل کو اس فرق کے بغیر کہ وہ اچھا ہے' برا ہے' انسانی عمل اور اس لحاظ سے فطرت کا اظہار سمجھا جائے۔ سارتر کا المیہ یہ ہے کہ اسے بالاتفاق سبھوں نے قبول نہیں کیا ہے۔ سارتر' وجودیت کے بنیادی مسئلہ (یعنی انسانی وجود کی وہ بسیط حقیقت جو عقل کی حقیقت سے متمائز ہو) کو زیادہ اہمیت نہیں دیتا اور اپنی سوچ یا تصور کو فلسفیانہ موشگافی کے حوالہ نہیں کرتا۔ سارتر کے فلسفۂ وجودیت کے سلسلہ میں اس کے فرمودات کو ولیم بیریٹ نے اس کی وجودیت کو انسان کی ہی ایک 'نئی ہیئت' کہا ہے اس کا خیال ہے کہ انسان دوستی کے ہر تصور کی طرح سارتر کی وجودیت بھی یہ سکھاتی ہے کہ نوعِ انساں کا مناسب مطالعہ' انسان کا مطالعہ ہے' سارتر پر

اعتراض لوگ، اس وقت قائم کرتے ہیں جب سارتر یہ جاننے کے باوجود کہ انسان کی جڑ انسان ہے۔ یہ بتانے سے گریز کرتا ہے کہ انسان کے وجود کی جڑیں کیا ہیں اور کہاں تک جاتی ہیں؟:

> "لیکن سارتر اس بحث میں الجھتا ہوا کہیں دکھائی نہیں دیتا ولیم بیریٹ کے نزدیک اس کا سبب یہ ہے کہ سارتر شہری دانشور کی اعلیٰ ترین مثال ہے۔ شاید ہمارے عہد کا سب سے ذہین اور باصلاحیت دانشور لیکن اس نوع کے عام دانشوروں کی طرح اجنبیت (Alienation) کے ناگزیر احساس کا شکار بھی ہے، وہ جدید شہر کی فضا، اس کے قہوہ خانوں، اس کے مضافات اور سڑکوں میں اس طرح سانس لیتا ہوا دکھائی دیتا ہے گویا انسان کے لئے اب کوئی گھر رہ ہی نہیں گیا۔"[۲]

سارتر، انسان کے بارے میں سوچتا ہے کہ دنیا اس کے لئے ایک بھاری بوجھ سے کم نہیں، اس کے حدود اتنے سخت اور سنگین ہیں کہ ان میں اپنی مرضی کے مطابق چلنا پھرنا، گویا کہ کوئی بھی عمل کرنا، اس کے لئے کارِ دشوار ہے۔ سارتر کے نزدیک انسان کی آخری اور بنیادی آزادی جسے کوئی بھی بیرونی طاقت زیر نہیں کر سکتی۔ وہ انکار کی آزادی ہے سارتر آزادی کو انکار یا پھر نفی کی ہی زائیدہ قرار دیتا ہے۔ اس اندازِ نظر کو کوئی کچھ بھی کہے سارتر اسے تخلیقی اظہار کے جوہر سے عبارت قرار دیتا ہے۔ لیکن اس صداقت کی تکذیب ممکن نہیں ہے کہ متضاد عناصر کی شمولیت نے سارتر کی فکر کے مختلف ابعاد اور جہات کو ایک دوسرے میں گڈمڈ بھی کر دیا ہے، مثلاً وہ اس موقف کے حق میں ہے، جو کسی شئے کے تجزیہ میں حتی الوسع معروضیت سے کام لے، سائنسی شعور، کمیونسٹ پارٹی کے ساتھ عملی سیاست میں شرکت کا مخالف بھی نہیں۔ وہ تحلیل نفسی کو جس کی بنیاد داخلیت پر ہے، اسے عیب گردانتا ہے وہ مارکس کا قائل ہے۔ دوسری طرف وہ آزادانہ انتخاب اور مرضی کو بنیادی حیثیت تفویض کرتا ہے اور وجودیت کی تعریف کرتے ہوئے داخلیت کو وجود کا نقطۂ آغاز قرار دیتا ہے۔

> "وجودیت کو سمجھتے وقت جو بات ان وجود سے متعلق معاملات کو الجھا دیتی ہے کہ وجودیت پرستوں کی دو قسمیں ہیں ایک وہ جو عیسائی ہیں جن میں یاس پرس اور گبرئیل مارسل کو شامل کرتا ہوں، دوسرے دہری وجودیت پرست جن میں ہائیڈ یگر اور دوسرے فرانسیسی وجودیت پرستوں اور پھر خود کو رکھتا ہوں۔ ان میں جو بات مشترک ہے یہ ہے کہ ان سب کے خیال میں وجودیت (جوہر) پر مقدم ہے اور یہ

کہ داخلیت کے وجود کو (دریافت) کا نقطہ آغاز ہونا چاہئے۔" ......

پھر چند جملوں کے بعد وہ یہ بھی کہتا ہے کہ:

"وجودیت کو انجماد کا فلسفہ نہیں کہا جا سکتا کیونکہ انسان کی تعریف عمل کی اصطلاحوں میں کرتا ہے نہ اسے انسان کی قنوطی دستاویز کہا جا سکتا ہے اس سے زیادہ رجائی نظریہ کوئی نہیں، کیوں کہ انسان کا قدر اسی میں مضمر ہے نہ ہی اسے انسان کے عمل کو پست کرنے کی کوشش سے تعبیر کیا جا سکتا ہے کیوں کہ یہ اسے بتاتا ہے کہ امید صرف عمل میں ہے اور یہ کہ عمل ہی وہ تنہا شئے ہے جو انسان کو زندہ رہنے کے قابل بناتی ہے۔" [۳]

مذکورہ اقتباس سے آپ آسانی سے یہ نتائج اخذ کر سکتے ہیں کہ سارتر کا یہ نظریۂ عملِ انسانی کا نشہ بھی ہے اور نجات بھی' اس رویہ سے زندگی بنتی ہے اور محترم کہلاتی ہے، مگر ہر عمل کی جہت متعین ہوتی ہے اور مستقبل کے کسی خاص نقطہ کی جانب مائل، یہی نقطۂ عمل کی انتہا یا وجود کا نصب العین' ایک طرف تو اس کا یہ تعین ہے بلکہ ایمان کہئے کہ انسان آزاد ہونے کے لئے پیدا ہوا ہے وہ آپ اپنا موضوع ہے' دوسرے (غیر) The other اس کیلئے جہنم ہیں۔ دوسری طرف وہ جدلیات میں الجھتا ہے، وہ اپنی وجودیت اور مارکسزم کو عزیز رکھتا ہے۔ مختصر یہ کہ وجودیت کا بنیادی نقش وجود ہے اس سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ من حیث المجموع یہ ایک موضوعی فکر ہے اس لئے الگ اور جدا ہے کہ یہ کائنات اس کے سامنے اہم نہیں ہے۔ یہ انسان کے ارضی وجود اور اس کی باطنی شخصیت کے رشتوں کے مزاج و منہاج کو سمجھنے پر مصر ہے۔

وجودیت کوئی موروثی عقائد یا رسوم کا زائیدہ نہیں ہے۔ یہ غیر ذات اور ماحول کے بوجھ سے رہائی، وجود یا نفس کی آزادی کے تحفظ اور ذاتی تجربات و حقائق کا اثبات کرتی ہے۔ یہ عقل کی آمریت تسلیم نہیں کرتی لیکن اس کی ناگزیریت اور حقیقت سے انکار بھی نہیں کرتی۔ اپنے ابہام، اندرونی تضادات اور حسی تجربوں پر ارتکاز کے باعث وجودیت کی فلسفیانہ قدر و قیمت جو بھی ہو' یہ حقیقت مسلم ہے کہ یہ آج کا فلسفہ ہے اور جدیدیت کا ایک نمایاں طرزِ احساس بھی ہے۔ یہ قانونِ فطرت ہے کہ تہذیب کا سفر یوں تو سادگی سے شروع ہوتا ہے لیکن اس کی راہ میں پیچیدگی کے نشانِ راہ بہت ہوتے ہیں۔ بیسویں صدی کی تہذیب کی پیچیدگی' دراصل آج کے فرد کی پیچیدگی کا آئینہ ہے۔ لہٰذا وجودیت

اور جدیدیت اس پیچیدگی کا نہ صرف احساس ہے بلکہ اس کا موثر اظہار بھی ہے۔ میراجی اور ان کے معاصرین کی شعریات کی تشکیل میں فلسفۂ وجودیت کے عناصر آسانی سے تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ انفرادی آزادی کیلئے یہ فلسفہ محرک اعلیٰ کا کردار ادا کرتا ہے۔

جدیدیت کے شعری اور تخلیقی مسائل کی تفہیم کے عمل میں، نفسیات کے چند اصول اور میلانات کی آگہی بھی ضروری ہے۔ بیسویں صدی میں فرائڈ کی اہمیت اور اس کی معنویت کا اندازہ، آپ اس بات سے لگا سکتے ہیں کہ فرائڈ کے امریکہ کے دورہ کے محض بیس برسوں کے اندر کم از کم دو سو کتابیں، فرائڈ کے نظریات کی تشریح وتعبیر کے سلسلہ میں، امریکہ سے ہی شائع ہوئیں۔ فرائڈ، اس نوجوان نسل کا ذہنی قائد بن گیا جو اخلاقی، سماجی اور معاشرتی رسوم میں جکڑا ہوا تھا کیونکہ یہ نسل ان اقدار وافکار کو مصنوعی اور منافقانہ سمجھ کر اس کی سخت گرفت سے نکل جانا چاہتی تھی۔ فرائڈ نے معاصر تخلیقی رویوں کو نہ صرف متاثر کیا بلکہ خود بھی متاثر ہوئے نہ رہ سکا۔ فرائڈ شاعر وادیب کا بڑا احترام کرتا تھا، جب 1930ء میں گوئٹے انعام سے سرفراز کیا گیا تو اس نے کہا کہ مجھ سے پہلے یہ کام شعرا حضرات کر چکے ہیں۔ فرائڈ نے شعور اور تحت الشعور کی باہمی کشمکش کا تجزیہ آزاد تلازمۂ خیال کے تصور کے ذریعہ کیا ہے، جس کا سرچشمہ شعور کی رو اور اس طرح بالواسطہ طور پر وجدان ہے۔ فرائڈ کا ماننا تھا کہ انسان کی اصلیت اس کے ظاہر سے مختلف ہوتی ہے اور اس کا ذہنی شعور، لازمی طور پر لاشعوری سرگرمیوں کا پابند ہوتا ہے۔ وہ اعمال، جو انسان سے شعوری سطح پر سرزد ہوتے ہیں۔ انہیں فرائڈ، انسان کے پورے نفسی وجود سے الگ اور ٹھہرے ہوئے اجزاء سے تعبیر کرتا ہے۔ جنسی جبلتوں کو فرائڈ انسان کے تہذیبی، فنی اور عمرانی کاموں کی قوت محرکہ قرار دیتا ہے۔ ایک بات کی وضاحت ضروری ہے کہ سردست فرائڈ کے نظریات کے Erroneous Zones سے بحث قائم نہیں کرنی ہے اور نہ ہی یہ میرا موضوع ہے۔ میرے کہنے کا مدعا صرف اتنا ہے کہ شخصیت کی وہ گتھیاں یا الجھن، جنہیں روایتی اخلاقیات نے شجر ممنوعہ سمجھ کر جوں کا توں چھوڑ دیا تھا اور جن کے بارے میں سوچنا اور ڈسکورس قائم کرنا، ذہنی بیماری یا احمقانہ جسارت سے تعبیر کیا جاتا تھا۔ فرائڈ نے نہ صرف ان موضوعات کی اہمیت کے حوالہ سے بات کی بلکہ انہیں ذات اور زندگی کے وسیع تصورات سے مربوط کرنے اور ان کے مابین ایک نوع کی مفاہمت اور ہم آہنگی کی تلاش پر کمر بستہ ہوئے۔ فرائڈ سے اختلاف کرنے کی کئی وجوہات ہیں لیکن ہمیں یہاں صرف یہ دیکھنا ہے کہ فرائڈ نے فرد کی فہم کیلئے ایک نئے زاویہ نظر کی نہ

صرف داغ بیل ڈالی بلکہ تخلیقی اظہار وافکار کو ایک نئی جہت سے ہم کنار بھی کیا۔ اس نے کئی حجابات دور کئے اور انسانی شعور کو چھان بین کے ان مراکز تک پہنچایا جن خطوں میں خاموشی کا بسیرا تھا اور بے نیازی کی مہریں ثبت تھیں۔

تخلیقی فکر پر فرائڈ کے ساتھ ساتھ یونگ کے اثرات بھی مرتسم ہوئے ہیں، سماجی اور تہذیبی سطح پر فرائڈ کے مقابلے میں یونگ کو شرفِ قبولیت زیادہ حاصل ہوئی' کیونکہ ہمارے معاشرے کو جس نئے خیال سے شکایت تھی وہ جنس کے' بارے میں فرائڈ کا نظریہ تھا، ینگ کا فرائڈ کے مقابلے میں زیادہ قابلِ قبول ہونے کے پیچھے' دراصل یونگ کا روایتی اخلاقی اور اقداری نظام کو نہ صدمہ پہنچانا ہے اور نہ جنسی جبلت کو ہر انسانی اظہار وعمل کے پیچھے کارفرما دیکھنا۔ یونگ کے مطابق جبلّی قوت حیات کا دوسرا نام ہے۔ اس نے فرائڈ سے جہاں کئی معاملوں میں اکتسابِ فیض کیا وہاں کئی محاذوں پر اختلاف بھی کیا ہے۔ فرائڈ کے آزاد تلازمۂ خیال کے مقابلے میں یونگ کا طریق کار اس اعتبار سے زیادہ صحیح اور کارآمد ہے کہ الفاظ کے ردِ عمل کا اظہار کرنے والے کے مراکز' یعنی شعور اس کے ذہن کو متحرک کرنے والے الفاظ متعین اور واضح ہوتے ہیں۔ اس لئے ینگ نے اپنے طریق کار کو تجزیاتی نفسیات سے موسوم کیا ہے۔ لاشعور کے معاملے میں یونگ اس ہدف تک فرائڈ کے برعکس وہ لاشعور کو نہ محض انفرادیت کا اظہار سمجھتا ہے نہ اسے فرد کی ذاتی ملکیت تسلیم کرتا ہے۔ اس کے نزدیک لاشعور ذاتی بھی ہوتا ہے اور اجتماعی بھی۔ ینگ کی ہر دلعزیزی کی ایک اہم وجہ اس کے نظریہ کا عام اخلاقیات سے متصادم نہ ہونا ہے وہ نہ تو خواب کو جنسی ناآسودگیوں کا اظہار اور حصولِ نشاط کا ذریعہ مانتا ہے نہ صغیر سنی کی جنسی پیاس۔ ۱۹۱۴ء میں یونگ اپنے نظریہ میں ایک اور ڈائمنشن کو شامل کرتا ہے وہ ہے Types کا اضافہ' اس نظریہ کے مطابق وہ تمام افراد کو دو انواع میں سے کسی ایک سے وابستہ کرتا ہے ایک تو وہ لوگوں کو نوع جن کی فکری توانائیاں لاشعور میں مخفی ہوتی ہیں اور جن کی حسّی کیفیتیں بے محابا اپنا اظہار کرتی ہیں اور اس اظہار کے ذریعہ ان الجھنوں کا اخراج بھی کرتی ہیں۔ دوسرے وہ لوگ جن کی قوتیں' اپنی ہی فکر اور جذباتی الجھنوں کی نذر ہو جاتی ہیں اور دوسروں کے سامنے اپنے حسّی تجربات و کوائف کو لانے سے گھبراتے یا شرماتے ہیں۔ اس کشمکش کے باعث اعصابی خلل پیدا ہوتا ہے اور بیرونی حالات و مطالبات کے مطابق عمل سے معذوری کا احساس انہیں افسردہ مزاج بنا دیتا ہے۔ ینگ نے بعد میں افراد کی فضیلت کے چار عوامل کی نشاندہی کی یعنی خیال' ادراک' احساس اور اضطراب' ۱۹۳۱ء یعنی

یونگ نے اپنے مقالہ بعنوان 'جدید انسان ایک روح کی تلاش میں' جو پہلی بار شائع ہوا تھا' جدید انسان کی الجھنوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ

"اس بات کو اچھی طرح سمجھ لینا چاہئے کہ صرف حال میں زندہ رہنا' انسان کو جدید نہیں بناتا کیوں کہ اس طرح یہ شخص جو موجودہ دور میں زندہ ہے' جدید ہو جائے گا۔ جدید صرف وہ ہے جو اپنے حال کا پورا شعور رکھتا ہے' وہ انسان جسے ہم انصاف کے ساتھ جدید کہہ سکیں' اکیلا ہے۔"[۲۴]

اس مقالہ میں یونگ آگے چل کر یہ بھی لکھتا ہے کہ 'بڑھتے ہوئے ہر قدم کا مطلب ہے خود کو اس ہمہ گیر اور مقدم لاشعور سے منقطع کر لینا' جو نوع انسان کے پورے انبوہ کو ایک ساتھ سمیٹ سکتا ہے۔ حتیٰ کہ ہماری تہذیب میں وہ لوگ جو نفسیاتی اعتبار سے پست ترین طبقہ میں شامل ہیں' کم و بیش اتنے ہی لاشعوری طور پر زندہ ہیں جیسے کہ قدیم نسلیں، لیکن اس نظریہ کا ایک پیچیدہ رُخ یا پہلو یہ ہے کہ ینگ حال کے مکمل شعور اور ایک ہمہ گیر لاشعور کو ایک ہی دھاگے میں پرونا چاہتا ہے، نتیجتاً اس کا نظریہ آدرشی ہو جاتا ہے اور حقیقت سے دور جا پڑتا ہے۔ گرچہ طریق کار کے لحاظ سے اسے تجزیاتی قرار دیا جا سکتا ہے۔

ان سب باتوں کے باوجود یونگ کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے انسانی نفسیات کو اس کے ماحول اور تاریخ کے تناظر میں نہ صرف ایک نئے زاویہ سے تفہیم کی کوشش کی بلکہ وہ اجتماعی لاشعور کے تصور کی وساطت سے جدید انسان میں چھپے ہوئے پرانے آدمی تک بھی پہنچ گئے، ینگ نے اساطیر، رسوم اور توہمات کی از سر نو تعین کی طرف توجہ دلائی اور منطقوں کو روشن کرنے کی کاوش بھی کہ ہجوم میں رہ کر بھی جدید انسان اس لئے تنہا ہے کہ ایک ہمہ گیر لاشعور سے انقطاع نے' اس کے جذبہ و خیال کی جڑیں بھی کاٹ دی ہیں۔

ایڈلر کا نظریہ' فرائڈ اور یونگ سے مختلف ہے۔ وہ انسان کی قوت متحرکہ، جنسی جبلت یا اجتماعی لاشعور کے بجائے شخصیت کے ان بدیہی نقائص بھی دریافت کرتا ہے جو افراد کو کمتری کے احساس میں مبتلا کرتے ہیں' تجربہ افراد کو ترقی کے راستوں کی جستجو پر آمادہ کرتا ہے۔ ایڈلر دراصل' ادب' فن' علم' ذہن اور تخلیقی استعداد کے تمام مظاہر کو وہ احساس کمتری کا زائیدہ سمجھتا ہے اور اس کا ماننا ہے کہ شخصیت میں دراصل خامی' نقص یا محرومی خود کو الجھن سے نجات دلانے کے لئے' اسے تخلیقی اور ذہنی تفاعل پر

اُکساتا ہے اور ترغیب کا باعث بنتا ہے تاکہ وہ کسی نہ کسی طرح سے اپنے وجود کا اِثبات کر سکے اور اپنی نارسائی یا ناکامی کا انتقام لے سکے۔ اس طرح کی سوچ افراد میں انا کے شعور کی تربیت اور تشکیل کرتا ہے اور جب کہ اس صداقت سے انکار مشکل ہے کہ اس احساسِ کمتری کا اندوہناک احساس اس کی بکھری ہوئی توانائیوں کو مجتمع کر کے ان کے اظہار کو راہ دیتا ہے۔ یہ احساسِ کمتری کا دراصل عرفان ہے۔ انا پر ارتکاز کے سبب سے اِیڈلر کی نفسیات انفرادی کہی جاتی ہے وہ شعور و لاشعور کو ایک ہی حقیقت سے تعبیر کرتا ہے۔

ایڈلر فرائڈ اور یونگ کے مقابلے میں سماجی مفکروں اور اشتراکیت کے پیروکاروں میں ایڈلر کو اس لئے امتیاز اور اعتبار حاصل ہے کہ وہ سماجی اور ارضی رشتوں کی اہمیت سے نہ تو انکار کرتا ہے نہ ان سے انحراف کی ترغیب دیتا ہے۔ کاڈویل نے فرائڈ اور ینگ کے مقابلہ میں ایڈلر کو زیادہ حقیقت پسند کہا ہے۔ بخوفِ طوالت مختصر یہ کہ فرائڈ، ینگ اور اِیڈلر نے اپنے اپنے طور پر فرد کی باطنی شخصیت کی پیچیدگیوں اور نفسی الجھنوں کا تجربہ کیا ہے۔ ان لوگوں نے انسان کو ایک ازلی اور ابدی مظہر کے طور پر ہی نہیں دیکھا' بلکہ اپنے عہد کی مخصوص ذہنی اور جذباتی فضا کے آئینہ میں بھی دیکھا ہے۔

یہ فکری میلانات' نئے انسان کا احاطہ کرتا ہے اور اس تہذیبی استعارہ کا بھی' جس کے گِرد مختلف اقدار' افکار اور روایات کا ہجوم ہے۔ ان لوگوں نے نئے انسان کی پیچیدگیوں میں اس کے فنی اور تخلیقی اظہار کی نئی پیچیدگیوں کا سراغ لگایا اور اس طرح جدیدیت کے کئی رویوں کی اساس تک پہنچنے میں کامیاب بھی ہوئے، ان کی فکر میں وہ صلابت بھی ہے جو تاریخ و تہذیب کے بدلتے ہوئے معیاروں میں اپنی معنویت کو برقرار رکھتے ہوئے ماضی، حال اور مستقبل یعنی کسی بھی عہد کے لئے یکساں قدر و قیمت کی حامل بن سکیں۔ اس طرح وہ ایک ہمہ گیر اور لازمانی شعور کے مفسر بھی ہیں اور روحِ عصر کے ترجمان بھی۔ ان تینوں میں فرائڈ کو زیادہ شہرت یا بدنامی ملنے کی وجہ صرف یہ نہیں کہ فرائڈ نے جنس کو بنیادی حقیقت مان کر وجود کی دوسری سچائیوں کو اس کے تابع قرار دے دیا تھا' یا کسی سنسنی خیز انکشاف کا مرتکب ہوا تھا۔ تخلیقی اور فنی اظہار کے شعبوں میں عشق کے تصور اور موضوع کو جو حیثیت حاصل ہے اس کے پیش نظر یہ کہنا غلط نہ ہوگا' کہ فرائڈ کے افکار نے جنس اور عشقیہ تجربہ کو ایک نئے فلسفیانہ بُعد سے ہمکنار کیا۔

ہمیں میراجی اور دوسرے شعرا کی شعریات کے تخلیقی تار و پود کی تفہیم کے عمل میں صرف فرائڈ

کے فیوض و برکات سے روبرو ہونا کافی نہیں ہے۔ ہمیں صنعتی انقلاب نے، جس تہذیب کی داغ بیل ڈالی اس میں انسان کے جنسی مسائل اور اس کی پیچیدگیاں اور نوعیتیں پرانے ادوار سے مختلف تھیں، اس تبدیلی کے نتیجہ میں ایک نئی جنسی اخلاقیات اور شعر و ادب میں جنس اور عشق کے نئے تصورات کی شکل میں ایک تاریخی واقعہ کے طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ مختلف طریقوں کے امتناعات سے نجات کی خواہش اور حجابات سے ایک نوع کی بیزاری کا احساس، معاصر عہد کے ذہنی میلانات کا ایک ناگزیر حصہ ہے۔ اس طرح کے احساس کی نمود دراصل کبھی سماجی اخلاق کی بیجا گرفت کے خلاف احتجاج، اور کبھی عورت یا عشق کے ایک نئے تصور کی صورت میں ایک غیر رسمی اور انوکھے جمالیاتی اور تخلیقی تجربہ کی اساس بنا۔ موجودہ منظر نامہ پر اور نئی شاعری کے قوام میں جنس کی طرف، جو بیباکانہ اور عشق کے تصور کے سلسلہ میں جو حقیقت پسندانہ رویہ نظر آتا ہے، اسے صرف فرائڈ کے اثر سے منسوب نہیں کرسکتے بلکہ ہمیں اس عہد کے ذہنی اور جذباتی تقاضوں کو بھی سمجھنے کی اشد ضرورت ہے کیونکہ میراجی اور ن۔م۔ راشد جیسے شعراء کے یہاں جنس کے شعور کے سلسلہ میں جو آزادی اور پیرِ تسمہ پا جیسے خیالات سے گلوخلاصی کے شواہد پائے جاتے ہیں وہ اس طرح کی صورتحال کے شناس نامے ہیں۔ مغرب میں جنس کے سلسلہ میں ان کی تحریکیں جنس کی آزادی کا مطالبہ تک کر بیٹھیں، چنانچہ ایلسن نے 'عورتوں کی تحریک' کے عنوان سے ۱۹۰۲ء میں ایک کتاب شائع کی جس میں شادی جیسی رسم کا نہ صرف مذاق اُڑایا گیا بلکہ اخلاقیات کو ایک سماجی سازش بھی قرار دیا گیا۔ جن لوگوں نے جنس کو ایک حیاتیاتی حقیقت کے طور پر دیکھنے کی سعی کی ان میں اگسٹ اسٹرانڈ برگ پیش پیش تھے۔ انہوں نے اپنی تصویروں میں یہ انکشاف کیا کہ جنسی مسائل میں الجھنے والے ادیبوں کی اکثریت خدا کے تصور میں اتنے ہی دلچسپی لیتی ہیں۔ یعنی اب جنس کو احترام کا موضوع بھی سمجھا جانے لگا۔ برٹرنڈ رسل نے ۱۹۸۹ء میں یہ اعلان کیا:

> ''شادی کو بنیادی طور پر ایک ایسا نظام سمجھنا چاہئے جو بچوں کو ایک گھر فراہم کرسکے
> اور گھر جنسی محبت سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔'' ۵

یہ معاملہ صرف یہاں آکر نہیں رُک گیا بلکہ نئی جنسی اخلاقیات سے قطع نظر، عورت میں معاشی آزادی کے رجحان نے بھی مردوں سے، ان کے رشتے، جنسی رویہ اور بالواسطہ طور پر عشق کا پرانا تصور بدل دیا۔ جدید نفسیات، علم الانسان اور عمرانیات نے انسانی وجود کے کئی گمنام اور غبار آلود گوشوں کو اُجاگر کیا۔ جدید فکر انسانی جذبہ واحساس اور اظہار کو نئے سوالات کی زد پر لائی اور پرانی حقیقتوں کو

از سرِ نو ایک نئی نظر سے آنکنا شروع کیا۔ بیسویں صدی میں مذکورہ فکریاتی میلانات کے علاوہ، زبان کو بھی ایک نئی طرح سے برتنے کی طرف توجہ دی گئی۔ کیونکہ زبان کی حیثیت پہلے ایک مجہول شئے کی تھی، کسی حقیقت کی نقاب کشائی میں زبان ایک بے ارادہ شئے ہوتی تھی اور فکر کی اطاعت پر مامور کر دی گئی تھی، آج بھی بعض لوگوں کا ماننا ہے کہ لسانی اظہار کی ہیئت میں کوئی قابل لحاظ رتبہ نہیں ہے۔ پہلی بار وگنسٹائن، نے اس مسئلہ کو ایک نئی فلسفیانہ جستجو کا موضوع بنایا اور زبان کے منطقی تجزیہ کی ایک نئی طرح ڈالی۔ جدیدیت کے ضمن میں اس کی اہمیت اور معنویت اس لئے بہت بڑھ جاتی ہے کہ نئے شعری تجربوں کو، بعض حلقوں میں ہیئت پرستی کے مرض سے تعبیر کیا گیا ہے اور فکر کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ جس نے لفظ کے تخلیقی استعمال، استعارہ سازی اور پیکر تراشی کے نئے معیار مرتب کئے اور زبان کو خیال کے پیکر کے روپ میں دیکھنے کے بجائے انسان کی زمینی، حسّی اور جذباتی کائنات سے مربوط حقیقت کے روپ میں دیکھا۔ اس اساسی صداقت سے کوئی کیسے انکار کر سکتا ہے کہ جب ہم الفاظ کا استعمال ان کے مروجہ سیاق وسباق میں کرتے ہیں۔ اس وقت کوئی الجھن پیدا نہیں ہوتی، سارا مسئلہ اس وقت کھڑا ہوتا ہے جب ہم فلسفیانہ تخیّل کی راہ اپناتے ہیں اور رسمی زبان سے ہمارا رشتہ کمزور پڑ جاتا ہے یا پھر ہم اس کے استعمال میں محتاط رویہ اختیار کرتے ہیں۔ تخلیقی اظہار میں ابہام اور ژولیدگی کے احساس سے، ہم اس لئے دوچار ہوتے ہیں کہ عادت کا جبر، ہمیں زبان کے مفہوم کی گرفت سے آزاد نہیں ہونے دیتا۔

اس پوری بحث کو ہم یوں سمیٹ سکتے ہیں کہ وہ تمام فکری میلانات، جو جدیدیت کو فلسفیانہ بنیادیں فراہم کرتی ہیں۔ ان میں ایک اساسی وحدت کا سراغ ملتا ہے لیکن ان کے امتیازات ایک پیچیدہ اور استعجاب انگیز ذہنی فضا کا پتہ دیتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ بیسویں صدی کے فلسفیانہ افکار کی بوقلمونی، بجائے خود اس حقیقت کی ضامن ہے کہ نئے انسان کے مسائل نہ تو ایک مکتبِ فکر کے حصار میں آسکتے ہیں نہ اس پیچیدگی کو دور کرنے کی کوئی واضح صورت پیدا ہو سکی ہے۔ کسی نے خوب کہا ہے کہ:

> ''اس میں کوئی شک نہیں کہ ہمارے عہد کی فکر کا خاصا حصہ آئندہ صدی کیلئے نا قابل قبول ہوگا لیکن اس سے زیادہ باقی بھی رہ جائے گا۔ وہ فکر بھی جو معدوم ہو جاتی ہے اپنے خلاف ردِ عمل کو مشتعل کر کے بعد کے (فکری) ارتقاء پر اپنا اثر ڈالتی ہے۔ آخری تجزیہ میں تاریخ کا کوئی بھی عمل بے سود نہیں ہوتا۔'' [6]

یہ وہ تمام فلسفیانہ میلانات، جن سے جدیدیت کا ذہنی پس منظر تیار ہوا۔ بعض باتوں میں یہ نکات مشترک ہیں، جب کہ ان کا تعلق فکر اور فلسفہ کے مختلف مکاتبِ فکر سے ہے لیکن ان کا تفاعلی کردار ایک بنیادی طریقہ پر یکساں ہیں کہ ان کے تجزیہ اور استفہام کا مرکز انسان کا باطن ہے یا آپ باطنی وجود بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس طرح آخری تجزیہ میں انسان کا مطالعہ دراصل فرد کا مطالعہ بن جاتا ہے۔ یہ بھی ایک بدیہی سچائی ہے کہ فرد انسان یا آدمی کی نفی نہیں کرتا، فرد، بحیثیت انسان اور دوسری حقیقتوں سے اپنے روابط کو نظر انداز نہیں کر سکتا، نہ اسے بحیثیت آدمی اپنی جبلتوں سے چھٹکارا مل سکتا ہے۔ لیکن تمام بیرونی رشتوں کو نبھانے کے بعد بھی وہ سمجھتا ہے کہ، اصل مسئلہ اپنے ساتھ نباہ کا ہے۔ فرد اس مرکزی وحدت سے عبارت ہے جو آدمی اور انسان دونوں کو اپنے دائرے میں سمیٹ لیتی ہے...... لیکن کوئی تعمیمی استعارہ بننے پر راضی نہیں ہوتا۔ فرد، کائنات کو اپنی نظر سے دیکھنا چاہتا ہے اور حیات کو اپنے آئینہ ذات میں، مسلمات اسے اس لئے مطمئن نہیں کرتے کہ ہر عمل کے ردّ عمل کا وہ اظہار اپنے تخلیقی استعداد، اپنے شخصی تاثر اور اپنے ذاتی انسلاکات کی روشنی میں کرتا ہے۔ متضاد حقیقتیں اور تجربے اس کی شخصیت کو پارہ پارہ کرتے ہیں، پھر بھی ذات کے مرکزی نقطہ سے اس کا تعلق برقرار رہتا ہے۔ وہ ایک ساتھ خیر و شر، تاریکی اور روشنی، سکھ اور دکھ کے پُر پیچ راستوں سے گزرتا ہے، ایک گومگو کی کیفیت ہر آن اس پر محیط رہتی ہے۔ یہی کیفیت نئی شاعری اور جدیدیت کا غالب رنگ ہے۔

اس خیال سے زیادہ تر اکابرینِ علم و فن اتفاق کریں گے کہ سائنس اور مارکسزم کے پاس، انسان کا ایک واضح نظریہ دستیاب ہے۔ اس کے علی الرغم یونان کے مفکروں نے بھی انسان کو انسان ہونے کا شعور بخشا تھا، اس کے نتیجہ میں چند مادّی، سماجی اور اخلاقی قدریں سامنے آئیں اور فرد ان کے غبار میں کہیں چھپ گیا تاریخ اسے یہ بتاتی ہے کہ انسان مذہبی بھی ہو سکتا ہے اور غیر مذہبی بھی۔ اخلاقی بھی ہو سکتا ہے اور آج کا فرد اپنی ذہنی اور تخلیقی استعداد کا بھرپور علم رکھتا ہے لیکن اس کے باوجود اس کے وجود کی گتھیاں نہ سلجھتی ہیں اور نہ ہی اس کے اندرون میں پروردہ اضطراب کے تموّج میں کوئی کمی آتی ہے۔ جب کہ مذہب اور سماجی نظریوں نے ایک ایسا نظام اس پر مسلط کر دیا ہے، جو متعینہ 'پیرامیٹرز' کے اندر اسے مقید رہنے پر مجبور کرتی ہے۔ آسمانی صحیفوں نے اسے اس بات کا گواہ بنایا ہے کہ وہ خلیفۃ الارض ہے اسے نیابت الٰہی سونپی گئی ہے، لیکن وہ کسی غیر ارضی وجود کی نیابت کا تصور اسے کسی کروٹ مطمئن نہیں کرتا۔ اس کے باطن میں مظاہر کی کوئی شئے روشن نہیں کرتی۔ اسے لگتا ہے

کہ جدید علوم نے اس کے اور فطرت کے درمیان ایک خلیج قائم کر دی ہے' سائنس اور صنعتی ایجادات نے اسے اجتماعی موت کے تجربہ سے روشناس کرایا ہے اور ایسے شہر آباد کیے ہیں جن میں اس کی تنہائی بڑھ گئی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ معاشرہ صرف منظم ہی نہیں بلکہ اپنے معینہ خطوط پر گامزن تھا لیکن اب تو نہ معاشرہ انضباط کی آئینہ دار ہے اور نہ ہر فرد منظم اور منضبط ہے۔ اب دونوں انتشار اور افراتفری کے صیدِ زبوں ہیں۔ جدیدیت' در اصل اس منظر نامہ میں کھوئے ہوئے فرد کی ایک استعجاب آمیز سرگزشت ہے۔

جدیدیت کی ایک عظیم الشان خوبی یہ بھی ہے کہ جدیدیت زندگی کے مسائل کا حل موت کو قرار نہیں دیتی بلکہ حیات کی بساط پر ہی الجھنوں کو سلجھانا' اور اس کی تفہیم کے لئے راستے تلاش کرتی ہے' اسے آپ ایک نئے ایمان کی جستجو سے عبارت قرار دے سکتے ہیں۔ جدیدیت کے نظامِ فکر میں یا پھر اس کی زیریں ساخت میں افسردگی اور اضمحلال کے میٹھے دھارے بھی بہتے محسوس ہوتے ہیں اور اس کی اساسی وجہ موت کو حیات کے تعاقب میں ہر لمحہ مصروف اور سرگرداں دیکھنا۔ معاصر عہد اور اس کے تخلیق کاروں میں پیکار' کشمکش اور اضطراب کے جدلیاتی عمل کو بہ آسانی محسوس کیا جا سکتا ہے ان کے فن پارے' اس نوع کی جدلیات کے بہترین ترجمان ہیں۔ کسی بھی عہد میں اور اقتصادی طور پر بیسویں صدی کے منظر نامہ پر انفرادیت کا قیام اور اس کا استحکام' ادعائیت سے گریز کر کے ممکن نہیں ہے۔ آج کا فنکار یہ نہیں چاہتا کہ کسی رائج قدر اور روایت اور متداول مسلمات' ذہن کی فطری رضامندی کے بغیر تسلیم کر لینا' در اصل اپنی انفرادیت کے لئے کسی بیرونی جبر کو تسلیم کر لینے کے مترادف ہی نہیں بلکہ ایک نوع کی اسے سپردگی بھی کہہ سکتے ہیں۔ Bertrand Russel نے اپنے ایک مضمون میں جسے ہم آپ 'انفرادیت اور ذہنی آزادی' کا 'دستور العمل' قرار دے سکتے ہیں۔ جدیدیت کے تصورِ انفرادیت کا' لائحہ عمل لگتا ہے' اس مضمون کے نکات کی روشنی میں طے ہوا ہے' یہ دس نکات حسب ذیل ہیں:

۱) کسی بھی شئے (حقیقت) میں مطلقیت کے ساتھ یقین نہ رکھو (یعنی ہر حقیقت اضافی ہے)

۲) حقائق کو چھپا کر آگے بڑھنا مناسب نہ سمجھو کیونکہ حقیقت کا سامنے آنا یقینی ہے۔

۳) کبھی غور و فکر کو پسپا نہ کرو کیوں کہ آزادانہ غور و فکر کے ساتھ تم یقیناً کامیاب ہو گے

یعنی صحیح نتیجے تک اسی صورت میں پہنچا جاسکتا ہے۔

۴) جب کبھی تمہاری مخالفت کی جائے اس پر دلیل سے قابو پانے کی کوشش کرو، طاقت کے ذریعہ نہیں کیونکہ ایسی فتح جو طاقت (مادی) پر مبنی ہو غیر حقیقی اور خیالی ہوتی ہے۔

۵) دوسروں کے اختیار و اقتدار کی پرواہ نہ کرو کیوں کہ ہمیشہ متضاد اختیارات موجود رہتے ہیں۔ (یعنی کوئی تصور یا قوت آخری اور حتمی نہیں اور ہر تصور یا قوت کی ضد بھی موجود ہے)

۶) اگر تمہیں کوئی زاویۂ نظر مسلکی دکھائی دے تو اسے کچلنے کے لئے طاقت کا استعمال نہ کرو۔ تم ایسا کرو گے تو وہ زاویۂ نظر تمہیں کچل دے گا۔

۷) اپنی آرا میں منحرف یعنی (سنکی) ہونے سے نہ ڈرو کیونکہ ہر رائے جواب تسلیم کی جا چکی ہے۔ کبھی منحرف المرکز تھی۔

۸) مجہول اقرار کے مقابلے میں ذہانت پر مبنی انکار میں زیادہ آسودگی ڈھونڈو کیوں کہ اگر تم نے ذہانت کی ویسی قدر کی جیسی کہ تم پر لازم تھی تو پتہ چلے گا کہ انکار میں مجہول اقرار کی بہ نسبت زیادہ گہری رضامندی ہوتی ہے یعنی بے سوچے سمجھے عقیدہ کے مقابلے میں سوچا سمجھا کفر بہتر ہے)

۹) پوری احتیاط کے ساتھ سچائی پر قائم رہو، چاہے سچ کی راہ دشوار کیوں نہ ہو، اگر سچ کو چھپاؤ گے تو اور زیادہ دشواری محسوس کرو گے۔

۱۰) ان لوگوں کی مسرت پر حسد نہ کرو' جو احمقوں کی جنت میں بستے ہیں کیونکہ صرف احمق ہی سمجھے گا کہ یہ (زندگی یہ زمانہ یہ نظریہ) مسرت ہے۔'' ۷

مذکورہ مباحث کا جو کھڑاگ کھڑا کیا گیا اس کا واحد مقصد یہ تھا کہ میراجی کی شعریات کے تشکیلی مراحل و منازل کو سمجھا جاسکے کیونکہ میراجی کی شاعری بالواسطہ یا بلاواسطہ ہر دو سطحوں پر مذکورہ فکری میلانات سے نہ صرف متاثر ہے بلکہ ان کی نظموں میں ان خیالات کا بھرپور احترام کے ساتھ اکتساب فیض کے منور نشانات بھی جابجا ملیں گے۔ شرط صرف ان کی نظموں کے بین السطوری مطالعہ کی ہے' اگر سنجیدگی اور متانت کے ساتھ ان کے کلام سے ڈسکورس قائم کیا جائے' تو مذکورہ نکات کے عملی نمونے' میراجی کے شعری تجربوں میں قوام کی صورت میں' آپ موجود پائیں گے۔

محولا بالا مباحث میں جو مسائل زیر بحث آئے ہیں' انہیں میراجی کے مندرجہ ذیل اقتباس کی روشنی میں دیکھنے کی ضرورت ہے یہ بھی درست بات ہے کہ فنکار کی باتوں پر آنکھ بند کر کے ایمان نہیں لانا چاہئے کیوں کہ تجزیہ نگار کے 'کنڈیشنڈ' ہونے کا احتمال ہمیشہ باقی رہتا ہے لیکن اتنی کامیابی تو ضرور ہاتھ لگتی ہے کہ فنکار کے ذہن کی بناوٹ اور اس کی سوچ کے زاویوں اور سمتوں کی تفہیم میں کافی مدد بھی ملتی ہے، لہٰذا میراجی کے اس اقتباس پر آیئے' ہم غور کریں:

> ''موجودہ صدی کی بین الاقوامی کشمکش (سیاسی، سماجی اور اقتصادی) نے جو انتشار نوجوان میں پیدا کر دیا ہے وہ بالخصوص میرا مرکز نظر رہا اور آگے چل کر نفسیات نے اس تمام پریشان خیالی کو جنسی رنگ دے دیا...... وشنو خیالات نے نہ صرف مذہبی لحاظ سے اپنا نقش چھوڑا بلکہ وہ اس کی ادبی روایات بھی کچھ اس انداز سے بروئے کار آئیں کہ دل و دماغ ایک جیتا جاگتا برندابن بن کر رہ گیا۔''[8]

مذکورہ اقتباس میں میراجی نے جس طرح کی صورتحال کی طرفوں کو کھولنے کی سعی کی ہے وہ بالکل آپ کے سامنے ہے دراصل انہوں نے ان حالات کی روشنی میں ہی اپنے تخلیقی سفر کی سمتوں کو متعین کرنے کی کاوش کی اور ان موضوعات یا مسائل کے منطقوں کو روشن کرنے کی پوری کارروائی کو اپنا مرکز نظر جانا یا پھر اپنی مفکرانہ تگ و دو کا محور قرار دیا۔ جدید نفسیات نے بقول ان کے پریشان خیالی کو جنس کا رنگ قرار دے دیا اور اس رنگ سے میراجی نے جیتا جاگتا اپنے لئے برندابن آباد کر لیا۔ میراجی کے تخلیقی سفر کے لئے یہ نشانِ راہ تھی جس کی قیادت میں' انہوں نے نئے طرزِ احساس' نئے طرز اظہار اور نئی شاعری کے لئے نئی راہیں متعین کیں۔ نمونتاً یہ شعری اقتباس دیکھیں:

رات اندھیری ، بن سے سونا کوئی نہیں ہے ساتھ
پون جھکولے پیڑ ہلائیں ، تھرتھر کانپیں پات
دل میں ڈر کا تیر چھپا ہے ، سینے پر ہے ہاتھ
رہ رہ کر سوچوں یوں کتنی پوری ہوگی رات؟

کیسے اپنے دل سے مٹاؤں برہِ اگن کا روگ
کیسے سمجھاؤں پریم پہیلی کیسے کروں سنجوگ

بات کی گھڑیاں بیت نہ جائیں دور ہے، اس کا دیس
دور دیس ہے پیتم کا اور کہیں بدلے ہوں بھیس

بھیس بدلنے کے معنی یہ ہوئے کہ انہوں نے نہ صرف اپنا پیراہن بدلا بلکہ شاعری کے تمام مروجہ سانچوں سے انحراف کر بیٹھے اور ادبی معاشرہ' جن باتوں سے مانوس تھا وہ ان سے گریز کا راستہ اختیار کیا اور اس کے علی الرغم بحور اور مروجہ نظام سے بھی' گلوخلاصی کو ترجیح دی۔ ایک بات جو مجھے ورطۂ حیرت میں ڈالتی ہے وہ میرا جی کے 'مشرق و مغرب کے نغمے' میں شامل شاعروں اور ادیبوں کی زندگی اوران کے سوچ بچار سے ان کا بہت حد تک ہم آہنگ ہونا' یا ان میں مشابہت کے پہلو سے روبرو ہونا، اس سلسلہ میں اتنا ہی کہا جا سکتا ہے کہ لاشعوری طور پر یہ خصوصیات ان کے اندر نفوذ کرتی چلی گئیں یا پھر شعوری طور پر ان باتوں کو اپنے لئے حرزِ جاں بنالیا۔

میرا جی کے پسندیدہ شعرا میں بنگال کے چنڈی داس بھی تھے' ان کے بارے میں یہ مشہور ہے کہ وہ رامو دھوبن سے عشق کر بیٹھے تھے یہی بات میرا سین کے حوالہ سے میرا جی کے یہاں عشق کے سلسلہ میں کئی قصے موجود ہیں۔ بودلیئر کے بارے میں میرا جی نے خود یہ بات کہی ہے کہ وہ لاشعور کے شاعر تھے' انہوں نے بھی شاعری کے متداولہ نظام سے نہ صرف بغاوت کی بلکہ وہ نئے احساسات' نئے لہجہ اور نئے اندازِ بیان کے شاعر تھے' اور یہ تمام باتیں میرا جی کے لئے بھی کہی جا سکتی ہیں۔ جمیل جالبی نے بودلیئر اور میرا جی میں' جو بعض باتیں مشترک تھیں' اس کے حوالہ سے ان کا یہ اقتباس ملاحظہ کریں:

> ''بودلیئر نے سماج کے خلاف احتجاج کرنے کا طریقہ نکالا کہ اپنا سر منڈوا کر اس پر ہرا رنگ پھیروا دیا اور احتجاج کی عبارت سر پر لکھ کر اور ایک کیکڑے کو دھاگے میں باندھ کر پیرس کے ایک ریستوران کے باہر کھڑا ہو گیا اور کیکڑے سے مخاطب ہو کر احتجاج کرتا رہا۔ میرا جی نے بھی ایک بار اسی قسم کی وضع اختیار کی تھی۔''[9]

بودلیئر ساری عمر قرض خواہوں سے جان نہ چھڑا سکا' میرا جی کے ساتھ بھی کچھ اس قسم کا سانحہ پیش آیا، ان کے قرض دینے والوں میں چند پٹھان بھی تھے جو انہیں ساری عمر ڈھونڈتے رہے۔

ایڈگرایلن پو کے بارے میں میرا جی نے لکھا ہے کہ

> ''کوئی اسے شرابی کہتا ہے، کوئی اعصابی مریض، کوئی اذیت پرست اور کوئی جنسی لحاظ سے ناکارہ ثابت کرتا ہے اور ان رنگا رنگ خیال آرائیوں کی وجہ سے اصلیت

پر ایسے پردے پڑ گئے ہیں کہ اٹھاتے نہیں بنتا ہے۔''۱۰

لطف کی بات تو یہ ہے کہ میراجی نے ایڈگر ایلن پو کے سلسلہ میں یہ باتیں ۲۲-۲۳ رسال کی عمر میں کی تھیں لیکن میراجی نے اس طرح کے خیالات اور تصورات کو اپنا کر اسے ایک نیا روپ دیا تو آج ہم میراجی کے سلسلہ میں یہ باتیں کر رہے ہیں۔ میراجی آگے بھی بڑی دلچسپ باتیں اس سلسلہ میں کرتا ہے' میراجی کو سمجھنے کے لئے ان باتوں سے میرا خیال ہے' واقف ہونا ضروری ہے۔ آگے وہ کہتا ہے۔ اس کی بیوی ایک ایسا سایہ بن جاتی تھی جسے حقیقت سے کوئی تعلق نہ تھا۔'' اب میراجی پو کی بیوی کے سلسلے میں جس سایہ کی بات کر رہے ہیں وہ میراجی کی شاعری میں بھی علامت کے روپ میں بار بار استعمال ہوا ہے۔ آگے لکھتے ہیں کہ

''یہ ایڈگر ایلن پو عورت کے بجائے عورت کے تصور کی پوجا کرتا تھا۔'' ۱۱

میراجی کے شعری کمالات کے سلسلہ میں یہ بات معروف ہے کہ میراجی کو تصور سے پیار ہے' تصور میراجی کا آدرش ہے۔ منظر بھی منظر بن کر نہیں' تصور بن کر شاعری میں آتا ہے۔

ہاں تصور کو میں اپنے بنا کر دولہا
بند ہوتا ہوا کھلتا ہوا دروازہ ہے
ہاں یہی منظر لبریزِ بلاغت اب تو
آئینہ خانہ میں جھلکتا ہے مدام

مذکورہ حوالوں کی روشنی میں میراجی کے تخلیقی تار و پود' اور اس میں شامل محرکات اور عوامل کا آسانی سے پتہ لگایا جا سکتا ہے کہ انہوں نے ذہن کی بناوٹ اور اس کی تشکیل میں اپنے پسندیدہ ادیبوں اور شاعروں سے کس کس طرح سے اور کن کن سطحوں پر اکتسابِ فیض کیا ہے۔ حیرت کی بات تو یہ ہے کہ متضاد خیالوں سے استفادہ کے بعد بھی' ایک نوع کی وحدت قائم کرنے میں وہ کامیاب ہوئے ہیں۔

دنیا کی دو عالمی جنگوں کے نتیجہ میں جو معاشرہ اقتصادی، معاشی، فکری اور اخلاقی سطح پر ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہو رہا تھا۔ سرمایہ دارانہ اور جاگیردارانہ نظام کی فصیلیں منہدم ہونے لگیں تھیں' روایتی' سماجی اور اخلاقی نظام معرضِ تشکیک میں آ گئے تھے۔ قدیم اور جدید کے امتیازات واضح ہونے لگے۔ روایتی و قدیمی اقدار سے نظام میں ایک نوع کا انحراف شروع ہو گیا بلکہ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا' کہ

سماجی اور مزاحمتی قوتوں کا فروغ ہونا شروع ہو گیا۔ برصغیر بھی اس بدلے ہوئے منظر نامہ سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ بے یقینی، تشکیک اور فرسودہ اخلاقیات جو اتنے دنوں تک پاؤں کی زنجیر بنی ہوئی تھی اس سے رہائی اس نسل کے نوجوانوں نے اپنا ایمان سمجھا۔ میراجی کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے جو بھی مشاہدہ کیا اسے بے کم و کاست نہ صرف نثر میں بلکہ اپنی شاعری کے حوالہ سے قارئین کے سامنے پیش کر دیا۔

"مستقبل سے میرا تعلق بے نام سا ہے۔ میں صرف دو زمانوں کا انسان ہوں، ماضی اور حال یہی دو دائرے مجھے ہر وقت گھیرے رہتے ہیں اور میری عملی زندگی بھی ان ہی کی پابند ہے۔" [۱۲]

میراجی کے لئے اگر حال اور ماضی زیادہ قابل اعتبار تھے تو اس کے یہی معنی ہوئے کہ جو 'ذہنی زندگی بسر کرنے' کی بات کی ہے اسے صرف اپنی داخلی اور ظاہری واردات کو ہر طرح سے چھان بین کر کے دیکھنا اور اپنی شعریات کے لئے امکانات تلاش کرنے سے عبارت ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ میراجی کا خارجی روپ دراصل ان کے داخلی وجود کا زائیدہ ہے۔ میراجی عام نوجوانوں کی سوچ وفکر کا نہ صرف ترجمان تھے بلکہ ان کے Aspiration کی کامیاب آئینہ داری بھی کرتے رہے۔

وہ جس طرح کی شاعری کو رواج دے رہے تھے یقیناً وہ شاعری نہیں تھی جس کے اردو کے قارئین عادی ہو چکے تھے۔ بودلیئر اور ملارمے کے مطالعہ سے میراجی نے خیالات کو مجسّم کرنے کا جو ہنر اور شعور ان دونوں سے حاصل کیا تھا اسے نہ صرف نئی اردو شاعری کے قالب میں ڈھالنے کی سعی کی بلکہ انسان کی داخلی دنیا کی خواہشات اور اندرون میں پردہ اضطراب و ہیجان کو حقیقی تصویروں کے روپ میں پیش کیا۔ ان تمام کارگزاریوں کی وجہ سے نئی نظم میراجی کے ہاتھوں داخلی جذبات اور نفسیاتی الجھنوں کی کامیاب اظہار بن گئی۔ مغربی طرزِ احساس کو اپنے تہذیبی طرزِ احساس کے ساتھ ہم آہنگ کرنا اور تخلیقی سطح پر ایک خوشگوار امتزاج کی صورت میں اسے پیش کرنا میراجی کا کمال تھا جو کسی اور سے نہ ہو سکا۔ جمیل جالبی نے ان کے اس خوشگوار امتزاج اور نئے طرز کی مختلف منطقوں کو کچھ اس طرح روشن کرنے کی کاوش کی ہے۔

"اس امتزاج، نئی ہیئت، نئے شعورِ شاعری، نئے موضوعات، نئی علامات اور

لفظیات نے میرا جی کی شاعری میں ابہام کو جنم دیا۔ جب ہر چیز نئی ہو جب دو
طرزِ احساس نئی سطح پر شیر و شکر ہو رہے ہوں جب نئی ہیئت میں قدیم طرز احساس یا
قدیم ہیئت میں نیا طرز نمودار ہو رہا ہو تو ابہام ایک فطری عمل ہے۔ جب میرا جی
نے شاعری شروع کی تھی تو یہ ابہام بہت گہرا تھا لیکن وقت کے ساتھ ساتھ جیسے
جیسے یہ عام شعور کا حصہ بنتا گیا۔ ابہام کا رنگ بھی ہلکا پڑتا گیا اور آج جب ہم اس
شاعری کو پڑھتے ہیں تو یہ زیادہ رواں، صاف اور پر اثر نظر آتی ہے۔ آج اس
رنگ نے نئی نسلوں کی شاعری میں اتر کر اپنی اجنبیت دور کر دی ہے۔'' [۱۳]

جنسی موضوعات پر' میرا جی نے جو نظمیں لکھیں' ان میں ابہام کا پایا جانا کوئی حیرت کا مقام نہیں ہے۔ میرا جی نے جس طرزِ اظہار اور جس قسم کے موضوعات کو شاعری کی تمام تر پیچیدگیوں کے ساتھ نظم کرنے کی کوشش کی' انہیں ابہام کا سہارا لینا ہی تھا اور رہی بات جنس کی تو اس میں کوئی دو رائے نہیں کہ جنس ابہام کے پردوں میں ہی نہ صرف جمالیاتی سطح کو چھو سکتی ہے بلکہ اس کے مطالبات بھی ابہام کی وجہ سے پورے ہو سکتے ہیں اور ہوتے بھی ہیں۔ ایک طرف تو رسمی اخلاقیات کی سخت گیری اتنی تھی کہ کھل کر جنسی موضوعات پر بات نہیں کی جا سکتی تھی اِسے ایک ناپسندیدہ فعل سمجھا جاتا تھا۔ اختر شیرانی نے پہلی بار سلمٰی اور ریحانہ نام کے کرداروں کو عشقیہ شاعری میں معروف کیا لیکن صرف نام ہی لے پائے کیونکہ جنس اختر شیرانی کا موضوع نہیں تھا لیکن میرا جی نے نہ صرف عورت کو بلکہ جنس کو اردو شاعری میں داخل کیا اور ہمارے شعور کا حصہ بنایا' جنس اور اس کی فطری قوتوں کے بارے میں کچھ اس طرح رقمطراز ہیں۔

''جنسی فعل اور اس کے متعلقات کو میں قدرت کی بڑی نعمت سمجھتا ہوں اور جنس کے
گرد جو آلودگی تہذیب و تمدن نے جمع کر رکھی ہے وہ مجھے ناگوار گزرتی ہے اس لئے
ردِ عمل کے طور پر دنیا کی ہر بات کو جنس کے اس تصور کے آئینے میں دیکھتا ہوں جو
فطرت کے عین مطابق ہے اور...... جو میرا آدرش ہے۔'' [۱۴]

محولہ بالا اقتباس میں میرا جی نے کھل کر جنس کے بارے میں' جو اس کے خیالات اور تصورات ہیں' بیان کر دیا ہے۔ اس لئے انہوں نے ردِ عمل' اور آدرش' دو لفظوں کا نہ صرف استعمال کیا بلکہ انہوں نے ان دو لفظوں کے حوالہ سے اپنی طرز کی شاعری کا' دستور العمل پیش کرنے کی بھی کوشش

کی ہے۔

تخلیقی سفر میں میراجی نے قدیم شعری روایت کی طرف بھی توجہ دینا شروع کی، اردو میں محبوب کو اکثر مذکر باندھتے ہیں لیکن ہندی شاعری کا اختصاص یہ ہے کہ اظہارِ عشق عورت کرتی ہے جہاں ایک طرف کرشن اور گوپیوں کی جنسی اور جمالیاتی روایت کا دور دورہ ہے تو دوسری طرف ہمارے یہاں بارہ ماسہ کی روایت بھی ہے۔ میراجی ابہام کے پردے میں اپنی جنسی شاعری کر رہے تھے، اس وقت فضا میں اختر شیرانی کی شاعری کا شامیانہ تنا ہوا تھا لیکن اختر کی شاعری بہت جلد فضا میں تحلیل ہو گئی لیکن میراجی نے اپنی انفرادیت کا نقش وقت کی قرطاس پر ثبت کر دیا۔ اس صداقت کی طرف ہمیں توجہ دینے کی ضرورت ہے کہ میراجی نے ہندی شاعری کے علامات، اساطیر، تلمیحات اور حکایات سے بھی استفادہ کیا اور اپنی شاعری میں ایک نوع کے انجذاب اور انضمام کی کیفیت بھی پیدا کر دی، جس زمانہ میں میراجی شاعری کر رہے تھے اسی زمانہ میں 'انگارہ' شائع ہوا تھا لیکن یہ نثر میں تھی اس لئے اس کو ضبط کر لیا گیا لیکن میراجی ابہام کے پردے میں جنسی مضامین نظم کر رہے تھے اس لئے اسے ضبط کرنا یا اس پر پابندی لگانا ممکن نہ ہو سکا، اس وقت فیض اور راشد نے اظہار و بیان کی سطح پر فارسی روایت سے اپنا رشتہ اُستوار کر رکھا تھا، لیکن میراجی نے اس روایت سے پورے طور پر بغاوت نہیں کی لیکن قدرے انحراف کر کے ردِ عمل کے طور پر ہندی شاعری کی روایت سے مستحکم رشتہ قائم کیا۔

بقول وزیر آغا میراجی سے پہلے نظم کا سفر داخل سے خارج کی طرف تھا لیکن میراجی پہلی بار جدید اردو نظم کو فراز سے نشیب کی طرف لانے میں کامیاب ہوئے۔ انہوں نے نہ صرف قدیم طرزِ شاعری سے انحراف کیا بلکہ نئی شاعری کی داغ بیل بھی ڈالی۔ شرر سے تصدق حسین خالد تک اردو نظم، ہیئتی تجربوں سے روشناس ہو چلی تھی، انگریزی اور فرانسیسی خطوں کے تراجم نے ان تجربوں کو تقویت تو ضرور بخشی لیکن یہ بھی سچ ہے کہ میراجی نے نظم کی نئی تعمیر و تشکیل میں ایک نیا طرز اور نیا لب و لہجہ ہی خلق نہیں کیا بلکہ شاعری کیلئے ایک 'نئی فرہنگ' کی بھی بنیاد ڈالی جس نے ہماری زندگی کی معنویت ہی بدل ڈالی اور زندگی کو دیکھنے یا پرکھنے کا ایک نیا زاویہ فراہم کر دیا۔ اس سلسلہ میں وزیر آغا کا درج ذیل اقتباس ملاحظہ کریں کہ انہوں نے پہلی بار میراجی کے حوالہ سے جو نظم نے نیا رُخ اختیار کیا ہے، اس سے مکالمہ قائم کیا ہے۔

"جدید اردو نظم میں فراز سے نشیب کی طرف لڑھکنے کا آغاز میراجی سے ہوتا ہے لیکن

میراجی نے اپنی مدافعتی قوتوں کی مدد سے تحفظ ذات کی کوشش بھی کی جس کے نتیجے میں تصادم اور آدرش کے متعدد پہلو اس کی نظموں میں ابھرے چلے آئے ہیں۔ بڑی بات یہ ہے کہ میراجی سے اردو نظم کی ایک نئی جہت کا آغاز ہوتا ہے۔" ۱۵

مذکورہ نکات کی روشنی میں ہم یہ کہنے میں خود کو شاید حق بجانب پائیں کہ میراجی کے توسط سے نظم گوئی کا سفر حقائق بینی سے نفسی درون بینی کی طرف نہ صرف مڑ گیا بلکہ فکری تہ داری اور گہری رمزیت، ٹھوس واقعاتی وجود سے پھوٹنے کے بجائے اندرونِ ذات کے حوالہ سے اپنی پہچان کرانے لگی۔

اس میں دو رائے نہیں، کہ میراجی کے یہاں جنس کا موضوع نمایاں ہے، بلکہ ابتدائی کئی نظمیں جنس کے مختلف ڈائمنشن کا احاطہ بھی کرتی ہیں۔ بعض لوگوں نے میراجی کی جدید نفسیات سے گہری وابستگی اور ملارمے وغیرہ کے اثرات کا نتیجہ بھی قرار دیتے ہیں۔ کم ہی لوگ اس رمز سے واقف ہیں کہ میراجی کے یہاں جنس کا فروغ، کسی رجحان کی نمو نہیں، اس کا گہرا تعلق شاعر کے اندرون سے ہوتا ہے یعنی کہ اس کی ذات کی باطنی سطح سے شمولیت ضروری ہے۔ میراجی جنس کو جو برت رہے تھے وہ نفسیاتی ضرورت کے زیر نگیں تھا۔ لاشعور کی ایک پُر اسرار صفت یہ ہوتی ہے کہ وہ بہت سی جنسی الجھنوں اور پیچیدگیوں کو شعور کی سطح پر کھینچ لاتا ہے اور وہ قاشوں کی صورت میں، میراجی کی نظموں میں بکھری ملیں گی۔ میراجی کی اس طرح کی کارگزاریوں کو اس کی جوانی کے ترنگ وامنگ سے منسوب کرنا، اَنسب نہیں ہے۔ میراجی کی دنیا باطن کی طرف مڑ گئی ہے، وہ بڑے فطری انداز میں عورت کے کل کی طرف مڑ گیا ہے اور عورت کے تعلق سے بہت سی علامتیں از خود ان کی نظموں میں ابھرتی چلی گئی ہیں۔

وزیر آغا، میراجی کی اس مخصوص خصوصیت کی طرف ہماری توجہ کچھ یوں مبذول کراتے ہیں کہ:

> "میراجی کی ایک خاص جہت کی ایک گہری تہہ بھی ہے۔ یہ تہہ تہذیب کے ماضی کی طرف میراجی کی مراجعت کو ظاہر کرتی ہے۔ عجمی اثرات نے ایک طویل مدت تک وطن کی دھرتی سے قریب آنے کی اجازت نہیں دی تھی۔ حتیٰ کہ حب الوطنی کے تحت لکھی گئی بیشتر نظمیں بھی دراصل ایک اونچے سنگھاسن سے اپنے وطن کے گن گانے اور اسے دوسرے ممالک سے برتر ثابت کرنے کی ایک کاوش کے سوا اور کچھ نہیں تھیں۔ میراجی کے یہاں پہلی بار دھرتی کے لمس اور اس کی خوشبو بڑے بھرپور انداز میں ظاہر ہوئی۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ میراجی نے نہ صرف ہندوستان کے

ارضی مظاہر کو اپنی نظموں میں سمویا ہے بلکہ تلمیحات اور استعارات کے سلسلے میں بھی
زیادہ تر دیسی اثرات ہی کو قبول کیا ہے۔'' ۱۶

آگے میرا جی کی وشنو بھگتی تحریک سے اٹوٹ وابستگی کے حوالہ سے بھی' کچھ اس طرح رقمطراز ہیں کہ:

''وشنو بھگتی تحریک سے میرا جی کا تعلق خاطر بھی دراصل اپنی تہذیب کے ماضی کی طرف اس کی مراجعت کو ہی ظاہر کرتا ہے پھر خود وشنو تحریک میں تقسیم، زرخیزی، بت پرستی، چمٹنے اور لپٹنے کے اوصاف موجود تھے۔ میرا جی کے ہاں بھی ابھرتے چلے آئے ہیں۔ جنس کے بارے میں میرا جی کی مخصوص جہت بھی ایک بڑی حد تک ہندوستانی تہذیب کے ماضی کی طرف اس کی زہنی مراجعت کا ہی ایک نتیجہ ہے۔ مثلاً کرشن اور رادھا کے معاشقہ نے اس پر گہرے اثرات مرتسم کئے ہیں اور ہندو مندروں میں کالی اور شیولنگ کی پوجا کے رجحان اور جنگل کے معاشرے نے اس کے نظم کے جنسی پہلوؤں کو ایک خاص صورت عطا کی ہے۔''

میرا جی کی نظموں سے رجوع کرنے سے پہلے' خود میرا جی کی ایک بات جو انہوں نے اپنی شخصیت سے جڑے مسائل کی طرف اور ایک نوع سے اس کے حل کے لئے' ہماری توجہ کی باگ ماضی کی طرف موڑنے کی سعی کی ہے۔

''ماضی کے رنگ محل کی کنجی ہماری ذات کے بہت سے مسائل کو سلجھا سکتی ہیں اس سے انکار نہیں ہو سکتا ہے اس لئے اپنی شخصیت کی نشوونما کی ایک جھلک دیکھنے کے لئے میں بھی ماضی کی طرف رجوع کرتا ہوں۔'' ۱۷

میرا جی کے اس بیان کی روشنی میں بدنامِ زمانہ نظم 'لب جوئبارے' کا اگر ہم جائزہ لیں تو یہ کہنا پڑے گا اگر کوئی ہندومت اور اس کی معروف روایتوں سے واقف نہیں ہے' تو اسے یہ نظم سمجھ میں نہیں آئے گی۔ ایک حلقہ میں اس کی تعبیر کچھ یوں ملتی ہے کہ یہ نظم دراصل منش اور پراکرتی کے مابین ایک ازلی رشتے کی ایک قدیم اور المناک سرگزشت ہے۔ ہندوؤں کی مقدس کتاب 'گیتا' کے مطابق برہما یعنی پراکرتی کے دن اور رات سیکڑوں یگوں پر محیط ہوتے ہیں یعنی پراکرتی (فطرت) کا جب دن ہوتا ہے تو وہ دراصل سیکڑوں یگوں پر محیط ہوتا ہے اور ہر شئے پراکرتی میں جذب ہو جاتی ہے یا پھر اس میں اس کا ادغام ہو جاتا ہے، نظم کا پہلا بند یوں ہے:

ایک ہی پل کے لئے بیٹھ کے پھر اُٹھ بیٹھی!
آنکھ نے صرف یہ دیکھا کہ نشستہ بت ہے
یہ بصارت کو نہ تھی تاب کے وہ دیکھ سکے
کیسے تلوار چلی، کیسے زمیں کا سینہ
ایک لمحے کیلئے چشمہ کے مانند بنا

اس سلسلہ میں کمار پاشی کی اس رائے سے روبرو ہولیں:

''یہاں نظم کا 'میں' میں جو اپنی شخصیت کی نشو ونما کی ایک جھلک دیکھنے کے لئے ماضی کی طرف رجوع کرنا ضروری سمجھتا ہے۔ پراکرتی کو دورِ ماضی کے کسی دن میں دیکھتا ہے جب وہ 'پھر سے اُٹھ بیٹھی تھی' یہاں ایک پل کا استعمال اس لئے بھی مناسب ہے کہ پراکرتی کے لئے تو اس کی بات صرف ایک پل کی ہے اور اس کا دن بھی ایک ہی پل کا ہے اس طرح منش کی زندگی کو ایک پل کی زندگی کہا گیا ہے لیکن نظم کے 'میں' یہ تاب کہاں کہ پراکرتی کے عظیم الشان اور بیکراں روپ کو آنکھوں میں بھر سکے۔ اسے نہیں معلوم کہ کب پراکرتی کی رات ختم ہوئی اور کب اس میں زندگی ظاہر ہوئی دوسرے بند میں زمانہ حال کو پیش کیا گیا ہے جس میں نظم کا 'میں' پراکرتی کے جاگنے کے تصور کو ذہن کے دائرہ خاص میں اسیر کرنے کا تمنائی ہے۔ نظم کے اگلے بندوں میں جس جل پری یا رادھا کا ذکر آیا ہے جس کو پاکر وہ بانسری ہاتھ میں لے کر گوالا بننے کی خواہش ظاہر کرتا ہے۔ وہ بھی پراکرتی کا ہی ایک روپ ہے۔ عورتوں کو یوں بھی وید اور پرانوں میں دھرتی ماں کا درجہ دیا گیا ہے جو منش کی تخلیق کرتی ہے۔

نظم کے یہ آخری تین مصرعے:

لیکن افسوس کہ میں اب بھی کھڑا ہوں تنہا
ہاتھ آلودہ ہے ، نمدار ہے ، دھندلی ہے نظر
ہاتھ سے آنکھ کے آنسو تو نہیں پونچھے تھے!

نظم کے 'میں' کے اس کرب کو ظاہر کر رہے ہیں' جو کبھی پراکرتی کا ایک حصہ تھا آج

اس سے بچھڑ کر تنہا رہ گیا ہے۔ دوسرے معنی میں، وہ بالآخر پراکرتی میں سما جانے کو ہی حیات انسانی کی معراج سمجھتا ہے۔'' ۲۷

میراجی کی نظموں کی تفہیم میں' اکابرین نے ہندو دیو مالا، مغربی مفکرین، فرائڈ، ینگ کے فکری میلانات کے حوالہ سے سمجھنے' جاننے اور پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ ہم اختلاف اور اتفاق کر سکتے ہیں کیونکہ کسی کی کوئی بات حرفِ آخر نہیں ہے لیکن ہمیں ان تمام آراء کو سنجیدگی سے دیکھنا ہوگا کیونکہ ان اکابرین نے' میراجی کی نظموں کو سمجھنے میں جن ماخذوں اور سرچشموں تک رسائی حاصل کی ہے' اس کی تو داد انہیں ملنی ہی چاہئے۔ اس میں دو رائے نہیں کہ میراجی کو اپنی روایت سے کافی لگاؤ تھا۔ نظیر کے بعد' میراجی اپنی زمین سے جڑنے کی طرف متوجہ ہوئے وہ کبھی اپنی شاعری میں ایک درویش نظر آتا ہے تو کبھی ایک سنت' اسے اچھی طرح یہ علم ہے کہ ویدوں اور پرانوں کے مطابق ہندوستانی تہذیب بڑی پرانی ہے۔ میراجی کا یہ شیوۂ خاص رہا کہ وہ جنسی عمل کو تخلیقی عمل سے کم اہمیت نہیں دیتے اور یہ بات پورے وثوق کے ساتھ وہی شخص کہہ سکتا ہے جسے' وشنومت' پر پورا اعتماد ہو۔ میراجی کی پراکرتی سے وابستگی اس کے اِس اعتماد کو درشاتی ہے۔ پراکرتی کے متنوع اور بوقلموں مناظر' اس کی نظم میں آپ کو جا بجا دکھائی دینگے، چند مثالیں درج ذیل ہیں۔

پھیلی دھرتی کے سینے پہ جنگل بھی ہیں لہلہاتے ہوئے
اور دریا بھی ہیں دور جاتے ہوئے
اور پربت بھی ہیں اپنی چپ میں مگن
اور ساگر بھی ہیں جوش کھاتے ہوئے
ان پر چھایا ہوا نیلا آکاش ہے
نیلے آکاش میں نور لائے ہوئے دن کو سورج بھی ہے
رات آنے پر تھے ستارے بھی جھملاتے ہوئے

'دور کنارا'

یہ میں کہہ رہا ہوں
یہ بستی یہ جنگل، یہ رستے، یہ دریا، یہ پربت، عمارت، مجاور، مسافر
ہوائیں، نباتات اور آسمان پر ادھر اُدھر سے آتے جاتے ہوئے چند بادل

یہ سب کچھ، یہ ہر شئے، مرے ہی گھرانے سے آئی ہوئی ہیں

'یگانگت'

پہلے پھیلی ہوئی دھرتی پہ کوئی چیز نہ تھی
صرف دو پیڑ کھڑے تھے' چپ چاپ
ان کی شاخوں پہ کوئی پتے نہ تھے
ان کو معلوم نہ تھا کیا ہے خزاں کیا ہے بہار
پیڑ نے پیڑ کو جب دیکھا تو پتے پھوٹے

'برقع'

کوئی پیڑ کی نرم ٹہنی کو دیکھے
لچکتی ہوئی نرم ٹہنی کو دیکھے
مگر بوجھ پتوں کا اُترتے ہوئے' پیرہن کی طرح سیج کے ساتھ ہی
فرش پر ایک مسلا ہوا
ڈھیر بن کر پڑا ہے

'رس کی انوکھی لہریں'

اُوپر کے چند شعری اقتباسات میراجی کی' پراکرتی سے اٹوٹ وابستگی اور والہانہ شغف کا بھرپور پتہ دیتے ہیں۔ دراصل' پراکرتی کو وہ آدرش مانتے تھے اور ساری زندگی اس آدرش کو گلے سے لگائے رکھا' لمحۂ موجود' یعنی حال میں اپنی ذات کے فہم وادراک کے لئے میراجی کے پاس ماضی کی کنجی موجود تھی۔ لہٰذا وہ ہر شئے پر معروضی نگاہ ڈالنے کے عادی ہو گئے تھے۔ یہاں تک کہ اپنی محبوبہ میراسین کو بھی ہمیشہ ایک فاصلے سے ہی دیکھا اور اپنی کسی نظم میں اس کے واضح نقش کو ابھارنے کی کاوش نہیں کی بلکہ بڑی چابکدستی اور فنکارانہ ہنرمندی سے میراسین کو' ماضی کے دھندلکے میں دھکیل دیا اور اس طرح میراسین' میراسین بنی رہی۔

بلکہ کبھی رادھا، کہیں بادل، کہیں سرسبز کھیت، کہیں ندی، کہیں ساگر، کہیں پربت میں مبدل ہو گئی یعنی کہ میراسین کو' انہوں نے پراکرتی کا ہی کوئی روپ بخش دیا۔ دوسرے لفظوں میں اگر یہ کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا کہ انہوں نے اس طرح' ان تمام مظاہر کے آفریدگار' یعنی خالق کی تلاش پر نکل پڑے

جس نے پراکرتی کا یہ تماشہ رچا تھا۔ میرا سین کی تلاش میں میرا جی کافی دور نکل گئے۔ ماضی کی طرف مراجعت کر کے ہندوستان کے پرانے شاعرانہ اماروسے جا ملے کیونکہ ان کے گیتوں نے میرا جی کی روح کو نہ صرف آسودگی فراہم کی بلکہ ان کے اضطراب کو آسودگی سے ہم آہنگ کرنے میں موثر کردار بھی ادا کئے۔ اپنی نظموں اور گیتوں میں رادھا کو میرا سین کے روپ میں دیکھا' اور اپنی نظموں میں اس کی مختلف جھلکیاں' جو انہوں نے پیش کی ہیں' اسے دیکھنے کے لئے جس بصیرت کی ضرورت ہے وہ کہاں میسّر' چند نظموں سے یہ ٹکڑے ملاحظہ کریں:

یہ چندا کرشن۔ ستارے ہیں جھرمٹ برندا کی سکھیوں کا!
اور زہرہ نیلے منڈل کی رادھا بن کر کیوں آئی ہے؟
کیا رادھا کی سندرتا چاند بہاری کے من بھائے گی

'سنجوگ'

جھومی گیسو کی سایہ تو دھیان انوکھا آیا
نٹ کھٹ برندا بن سے ساتھ میں رادھا کو بھی لایا
رادھا مکھ کی اجلی صورت، شام گیسو کے سایہ

'ایک فنکار'

پھر وہی دور پلٹا آیا ہے اب راجکمار
رشکِ فردوس محل کی زینت
یعنی شہزادی یشودھا کو لئے آتا ہے

'اجنتا کے غار'

مجھے تو کبھی کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ میرا جی نے میرا سین کے بھیس میں خود کو ہی تلاش کرنے کی کاوش کی ہے اور اپنی تلاش کے لئے اس نے کئی طرح کے سوانگ بھی بھرے ان کی نظمیں' اور ان کے دوسرے اہم ادبی سرمائے کے مطالعہ سے کوئی بھی نتیجہ اخذ کر سکتا ہے کہ اسے نہ میرا سین سے کوئی دلچسپی تھی نہ ہی اپنی ذات سے' بلکہ اسے اگر کسی شئے سے اُنس یا لگاؤ تھا تو صرف ان کو اپنی تخلیقی سرگرمیوں سے تھا۔ میرا جی نے اپنی تحریر میں کہیں اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ اس کی نظمیں' 'اس کی ہستی کا عریاں اظہار ہیں' میرا جی اردو کا واحد شاعر ہے جسے اپنے ملکی رسوم اور عقائد سے گہری عقیدت

تھی۔اپنی نظموں میں انہوں نے دھرتی کی روح سے خود کو ہم آہنگ کرنے کی انتھک کوششیں کی اور کامیاب بھی ہوئے۔وزیر آغا نے بھی اس سلسلہ میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔

''اردو نظم میں میراجی وہ پہلا شاعر ہے جس نے محض رسمی طور پر ملکی رسوم' عقائد اور مظاہر سے وابستگی کا اظہار نہیں کیا اور مغربی تہذیب کے ردِعمل کے طور پر اپنے وطن کے گیت گائے ہیں بلکہ جس کی روح دھرتی کی روح سے ہم آہنگ اور جس کا سوچنے اور محسوس کرنے کا انداز قدیم ملکی روایات، تاریخ اور اساطیر سے مملو ہے۔'' ۱۸

میراجی بھی ملارمے کی طرح' اپنی شاعری کی فہم اور اس کے ابلاغ وترسیل کے لئے ایسے قاری کی تلاش میں تھے جنہیں ان کی شعریات کے افہام وتفہیم میں کوئی دشواری پیش نہ آئے' میراجی کے مقابلے میں ملارمے کی خواہش یہ تھی کہ اس کی شاعری دبیز علامتوں کے ساتھ سامنے آئے کہ پڑھنے والے اپنی اپنی استعداد کے مطابق اس سے معنی اخذ کرتے رہیں' کسی نے کہا کہ میراجی فنی اور فکری طور پر ملارمے کے قریب بھی نہیں بھٹکتے۔ملارمے میں جیسا کہ لوگ باگ کہتے ہیں کہ فکری آفاقیت کے لحاظ سے ملارمے کو میراجی پر' فوقیت حاصل تھی۔میں قطعی اس طرح کی بحثوں میں پڑنا نہیں چاہتا' بس میں اتنا مانتا ہوں کہ میراجی اپنے مطالعہ کی وسعت اور ذہن کی زرخیزی کے حوالہ سے اپنی ایک الگ پہچان رکھتے تھے اور انہیں میں نے اپنے طرز کی منفردیت کی بنا پر' پوری اردو کی شعری روایت میں تنہا پایا۔ میراجی کا شعری رویہ ابہام اور ابلاغ کے درمیان ایک ایسے دھارے کی تھی' جو صرف میراجی سے ہی مخصوص ہے۔ رشید امجد' فن اور شخصیت میں ایک جگہ کچھ اس طرح رقمطراز ہیں:

''میراجی کا رویہ ابہام اور ابلاغ کے درمیان رہتا ہے ان کے یہاں ابہام کی اس طرح کی خواہش قطعی نہیں کہ ملارمے کی طرح اپنی شاعری کو Puntuations سے آزاد کر کے معنوی ابہام کے ساتھ ساتھ لفظی ابہام پیدا کر کے قاری کو الجھا دیں اور نہ وہ آندرے ژید کی سطح کو چھوتے ہیں۔آندرے ژید obscenity اور Vulgarity تخلیق کے نامیاتی قوت کے طور پر ابھرتی ہے۔جب کہ میراجی کی obscenity اور Vulgarity بعض اوقات ظاہری نمائش سے آگے نہیں بڑھی۔'' ۱۹

میں جنسی کھیل کو ایک تن آسانی سمجھتا ہوں
ذریعہ اور ہے معبود سے ملنے کا دنیا میں
تخیل کا بڑا ساگر، تصور کے حسین جھونکے
لئے آتے ہیں بارش میں تمنائیں عبادت کی
مگر پوری نہیں ہوتی، تمنا دل کی چاہت کی!
کسی عورت کا پیراہن کسی خلوت کی خوشبوئیں
کسی ایک لفظ بے معنی کی میٹھی میٹھی سرگوشی
یہی چیزیں مرے غم گیں خیالوں پر ہمیشہ چھائی رہتی ہیں
عبادت کا طریقہ.......... حرکتیں، تشنہ و مبہم
لبھاتے، ناچ ناچیں اور رسیلے راگ بھی گائیں
مگر یہ مردہ دل عادی ہے بس غمگین خیالوں کا
گھٹا آتی نہیں، خوشیوں کی بارش لا نہیں سکتی
مری روح حزیں محکوم ہے اپنے تاثر کی!
ذریعہ اور ہے معبود سے ملنے کا دنیا میں؟
میں جنسی کھیل کو کیوں ایک تن آسانی سمجھتا ہوں؟
کبھی انسان کی عمر مختصر پر غور کرتا ہوں
ابھی فانی تمناؤں کی جھیلوں میں یونہی کچھ یاس پھرتا ہوں
میں جنسی کھیل کو ایک تن آسانی سمجھتا ہوں

میرا خیال ہے کہ رشید امجد نے جنسی موضوع کے تعلق سے آندرے ژید اور میراجی دونوں کے لئے جو obscenity اور Vulgarity کے الفاظ کا انتخاب کیا ہے مجھے نہیں لگتا کہ یہ دونوں لفظ' نظم کے تناظر میں موزوں لفظ ہیں۔ جنسی موضوع کو یا پھر اس کے مختلف زاویوں کی نقاب کشائی کو ہم Vulgarity سے تعبیر نہیں کر سکتے اور نہ کرنا چاہئے، ہم جب بھی کسی نظم کا تجزیہ کرنے بیٹھتے ہیں تو ہمیں موضوع کے تعلق سے کسی قسم کے تعصب کو راہ دینا نہیں چاہئے۔ یہ تمام باتیں' رسمی اخلاقیات کی جبر ہیں اور ایک نوع کا استبداد بھی' میرا خیال ہے کہ میراجی اس طرح کے تجربوں میں' اظہار کے

ایک عذاب سے گزر رہے تھے۔ وہ انسانی تعلقات اور معاملات کو جنسی نفسیات یا پھر ثقافتی سیاق میں منطقی اور جذباتی انسلاکات کے ساتھ ایک نوع کے نارمل رشتے کو روبہ عمل آتے دیکھتے ہیں، اور یہاں بھی اخلاقی اقدار کی پاسداری کا پورا اہتمام موجود ہے۔

میں نے اپنی کتاب 'اختر الایمان تفہیم و تشخص' کے دیباچہ میں یہ بات کہی تھی کہ ادب ایک 'تہذیبی عمل' ہے۔ میرا اب یہ بھی ماننا ہے کہ 'تہذیبی عمل' کے علی الرغم یہ تزکیہ کا بھی تفاعل ہے۔ کچھ اس قسم کی باتیں، ساقی فاروقی بھی اپنے ایک مقالہ میں کرتے دکھائی دیتے ہیں:

''جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں ادب کا کام تزکیہ ہے۔ انسان کے کسی نہ کسی نرم و ملائم جذبہ کا تزکیہ جو صرف اسی صورت میں ممکن ہے کہ لکھنے والا اپنے کسی خیال یا جذبے کو محسوسات کے دائرے میں لانے کے بعد جمالیاتی سطح پر الفاظ کی شکل دے دے اس عمل سے یہی نہیں کہ اس کے کسی کھردرے جذبہ کا تزکیہ ہوگا بلکہ اس کے پڑھنے اور سننے والے پر پھر بھی یہی اثر ہونا چاہئے اور اگر اس پر یہ عمل نہیں ہوا تو جان لینا چاہئے کہ لکھنے والے نے کہیں نہ کہیں اس میں کھوٹ شامل کر دیا ہے اور اس کھوٹ کی موجودگی اس بات کا بیّن ثبوت ہے کہ لکھنے والا کسی سچائی کے شعور کے احاطے میں ہوتے ہوئے ڈرتا، جھجھکتا رہا ہے یا کلیشے میں لکھ رہا ہے یعنی اگر کسی کا تجزیہ مارٹن لوتھر کی تقریر I have a Dream سے ہو گیا تو ن۔م۔ راشد کے 'میرے بھی کچھ ہیں خواب' سے اس کے اندر کوئی تبدیلی نہیں آئے گی۔ اسی سے یہ بات بھی نکلتی ہے کہ اپنی تمام تر خوش فہمیوں کے باوجود شاعر تن تنہا نہ قوم کی تقدیر بدلتا ہے نہ انقلاب وغیرہ لاتا ہے صرف فرد کی تطہیر کرتا ہے اور اس سے معاشرے میں تھوڑے بہت خیر کے جذبات راہ پا جاتے ہیں۔''

اس مضمون میں آگے بھی 'بڑے پتے کی بات' کہی ہے:

''میراجی نے آدمی کے اُن دکھتے ہوئے زخموں اور جنسی جذبوں کی تطہیر کا فرض ادا کیا جنہیں ہمارے دوسرے شاعروں نے دانستہ نظر انداز کر رکھا تھا اور یوں ہماری نظموں میں کہیں بھی کوئی شخصیت پوری طرح اُجاگر نہ ہو پائی تھی۔ یہ جذبہ اپنے اندر امکانات کا ایک بیش بہا خزانہ رکھتے تھے اور ضروری تھا کہ اس طرف بھی توجہ

کی جائے کہ یہ بھی بہر حال انسان کی بنیادی جبلتوں، احساسات، معاشیات اور سماجی بندشوں سے معرضِ وجود میں آتے ہیں:

ہاتھ آلودہ ہے نمدار ہے دھندلی ہے نظر
ہاتھوں سے آنکھوں کے آنسو نہیں پونچھے تھے

''اس پر ناک بھوں چڑھانا اور بات ہے لیکن صورت یہ بھی ہے کہ اسے اخلاق کا مسئلہ بنائے بغیر صرف ادب کا مسئلہ بنا کر دیکھیں کہ آیا یہ نظم استمنا بالید کی تلقین کرتی ہے اس کے کسی وحشیانہ جذبے کا تزکیہ کرتی ہے............ وہ یہ ہے کہ میراجی کی آواز سچی ہے نیز وہ اپنے اندر بڑی شاعری کے امکانات بھی رکھتے تھے، بہیمانہ جذبات کو شعری قالب میں ڈھال دینا آسان نہیں۔ یہیں شاعر کی چابک دستی کام آتی ہے ورنہ تباہی کے دروازے تو بہر حال سب کے لئے کھلے ہوئے ہیں۔''۲۰

میراجی نے اپنے ادبی رویہ اور ادبی موقف کے بارے میں کھل کر باتیں کی ہیں۔ انہوں نے کہیں بھی اپنے شعری تصورات کو محجوب نہیں کیا اور نہ ہی اپنے طرزِ اظہار پر پردہ ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ میراجی کے موقف کو بہتر سطح پر سمجھنے کے لئے ان کے اس بیان پر غور کریں:

''اکثریت کے لئے اگر میری باتیں اجنبیت لئے ہوئے ہوں تو اس میں تعجب ہی کیا ہے؟ میں اگر چاہوں تو نظمیں لکھنے کے بجائے آسانی اور آسائش کی زندگی بسر کروں، گھر بار بسالوں، بیوی مہیا کروں، بچے پیدا کروں تو مجھے وقت کے دو گھیروں سے نکلنا پڑے گا مگر اکثریت چاہے کہ اپنے بیوی بچوں اور گھر بار کی دلکشی سے ہٹ کر میری نظموں کو آسانی اور آسائش سے سمجھ سکے تو اسے تین گھیروں کی حد بندی دور کرنا ہوگی۔ اکثریت کی نظمیں الگ ہیں اور میری نظمیں الگ ہیں اور چونکہ زندگی کا اصول ہے کہ دنیا کی ہر بات ہر شخص کے لئے نہیں ہوتی اس لئے یوں سمجھئے کہ میری نظمیں بھی صرف انہی لوگوں کے لئے ہیں جو انہیں سمجھنے کے اہل ہوں یا سمجھنا چاہتے ہوں اور اس کے لئے کوشش کرتے ہوں۔''۲۱

مذکورہ اقتباس میں میراجی نے اپنے نقطہ نظر کی بے کم و کاست وضاحت کر دی ہے ان کا

اپنے قارئین سے صرف اتنا مطالبہ ہے کہ ان کی نظمیں مروجہ سانچوں سے ہٹ کر سمجھنے کی کوشش کی جائے تا کہ ذہنی کیفیات یا نفسی الجھنیں، اجالے اور اندھیرے کا ملاپ، خارجی اور داخلی کیفیات، اشاروں اور استعاروں کی زبان میں میراجی کے ذہنی سفر کی روداد کی فہم میں آسانی ہو سکے۔ یہی چیزیں میراجی کے مزاج کا نہ صرف حصہ بن جاتے ہیں بلکہ ان کے شعری مزاج میں یہ چیزیں رچ بس جاتی ہیں۔

میراجی کے یہاں ابہام کی وجہ یہی ہے کہ وہ ان نفسی الجھنوں اور ذہنی کیفیات کو اپنی گرفت میں لانے کی کوشش کرتے ہیں جو کہیں ہمارے لاشعور میں خوابیدہ ہیں۔ان کیفیات کو جن کی نہ کوئی واضح شکل ہے اور نہ نام 'ان کوائف کو لفظوں کے ذریعہ پیش کرنا' کوئی آسان کام نہیں ہے یہاں ایک طرفہ تماشہ یہ ہوتا ہے کہ الفاظ اپنے معنی بدلنے لگتے ہیں۔میراجی کی ایک انوکھی خوبی یہ بھی ہے کہ وہ خواب اور حقیقت دونوں کو ملا کر ایک کر دینے کی کوشش میں ایک خاص قسم کی شاعری کو جنم دیتے ہیں۔میراجی کے نزدیک دراصل 'جسم' ایک مقدس شئے ہے اور چونکہ جسم کی پاکیزگی اور 'جسم کا تقدس' میراجی کا آدرش ہے اور وہ اظہار میں رومانیت کا ارتعاش پیدا کرنے کے لئے استعاروں کو ایک مختلف سج دھج، جسم کے گوناں گوں اظہار کے لئے اشارات وعلامات کا استعمال تخلیقی طرح سے کرتے ہیں کہ ان کے یہاں ابہام ایک طرزِ عمل کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔میراجی ابہام کے سلسلے میں یوں رقمطراز ہیں:

> ''ابہام ایک اضافی تصور ہے اور پھر زندگی بھی تو ایک دھندلکا ہے ایک بھول بھلیاں، ایک پہیلی، اسے بوجھ نہیں سکے تو ہم زندہ نہیں مردہ ہیں۔'' ۲۲

میراجی کے تخلیقی تفاعل کی دنیا 'ایک حیرت آباد سے کم نہیں ہے' کیونکہ حقیقت کو خواب بنانے کے عمل میں میراجی پہلے خارجی چیزوں کا ذکر کرتے ہیں پھر اس تصور کو مٹا دیتے ہیں اور پھر آگے کے لمحہ میں وہ اپنے اندر اتر جاتے ہیں' جہاں خواب کا رین بسیرا ہے جہاں تصورات کا قصرِ محل ہے' ماضی کی دلکش وادیاں ہیں لہٰذا میراجی کے قاری کو میراجی کی نظم میں یا ان کے دوسرے کلام کو پڑھتے وقت' کئی طرح کے دھچکے لگتے ہیں۔اگر قاری تھوڑی سی بھی اُکتاہٹ محسوس کرنے لگے تو میراجی کا کلام 'اس کے لئے بے معنی معلوم ہونے لگتا ہے۔اس لئے کہ میراجی کو پڑھنا اور سمجھنا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ میراجی کی نظموں کو صرف بین السطوری مطالعہ کی ہی ضرورت نہیں بلکہ اس کے ایک ایک مصرعہ پر نظر

رکھتی ہوتی ہے۔ نظموں کے عنوان اکثر علامتی ہوتے ہیں وہ اس ذہنی موڈ کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو کسی نہ کسی سطح پر نظم میں مضمر ہوتا ہے۔ داخلی کیفیت کی مرقع کشی میں، کامل دستگاہ رکھتے تھے۔ میراجی کے یہاں تصور کا تخلیقی عمل تو بڑی چابک دستی سے انہیں ماضی کی طرف لے جاتا ہے۔ انہیں جذبات سے معروضی تطابق پیدا کرنے میں کمال حاصل ہے۔ ان کے تخلیقی سفر میں، ابہام کی ایک خاص جگہ ہے۔ اس سلسلہ میں وہ خود کیا فرماتے ہیں، ذرا غور کر لیا جائے:

"جدید شاعری کی آمد اور مغربی تعلیم و تہذیب کے اثرات سے شاعری میں بعض نئے پہلو بھی نکل آئے ہیں اور پھر غور و خوض کی اس لئے بھی ضرورت ہے کہ شاعر کی ذہنی اور نفسی حرکات کو بھی تخلیقی فن میں پہلے سے اب بہت زیادہ دخل ہے یا دوسرے لفظوں میں یوں کہہ لیجئے کہ اب شاعری پہلے کی بہ نسبت زیادہ ذاتی و انفرادی ہوتی جارہی ہے۔ شاعر کے ذہن میں ایک خیال یا ایک تصور پیدا ہوتا ہے اور وہ اس کے اظہار کے لئے عام زبان سے ہٹ کر خاص اور مناسب الفاظ کی تلاش کرتا ہے جو اس کے تصورات سے پورے طور پر ہم آہنگ ہوں اور اس اجنبیت کو دور کرنے کے لئے ضروری ہے کہ ہم بھی شاعر کے نقطۂ نظر سے اپنے ذہن کو حرکت دیں ورنہ ہمیں اس کی تخلیق میں ابہام اور اغلاق نظر آئے گا اور اگرچہ وہ ابہام ہمارے سمجھنے میں ہوگا یعنی ہماری ذات میں لیکن ہم اسے بے صبری میں شاعری کے سر منڈھ دیں گے۔" [۲۳]

اس صداقت سے ہم قطعی انکار نہیں کر سکتے کہ اگر میراجی کی شاعری میں اخلاص اور تجربوں کے تعلق سے سچائی کی کمی ہوتی اور اگر وہ اپنے تخلیقی عمل میں ایماندار نہ ہوتے تو نہ وہ خود اپنے کلام سے کوئی اثر قائم کر پاتے اور نہ ہی ان کے زمانہ میں کسی پر کوئی اثر قائم ہوتا۔ آپ اس سلسلہ میں شمیم حنفی کی رائے سے معنی خیز نتائج اخذ کر سکتے ہیں۔

"اس ضمن میں ایک بہت اہم سچائی جس کی طرف اِکا دُکا لوگوں کا دھیان گیا۔ یہ تھی کہ اس دور کی دستاویز پر بیسویں صدی کے سب سے بڑے اردو شاعر اقبال کا سایہ بھی پھیلا ہوا تھا۔ جیلانی کامران نے اپنے ایک مضمون میں اس بات پر حیرانی جتائی ہے کہ نئے لکھنے والوں کے ذہنی اُفق پر اقبال کہیں نظر نہیں آتے، نظر

میراجی پر ٹھہرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اقبال اور میراجی کے سروکاروں میں ان کے تاریخی اور تہذیبی تناظر میں ان کے ذہنی اور جذباتی انسلاکات میں بہت سی دوریاں حائل تھیں مگر دور تو بہر حال مشترک بھی تھا...... ہمارے لئے سوچنے کی بات یہ ہے کہ اقبال نے اپنی تحریروں میں جرمن اثبات پسندوں کا تذکرہ تو کیا ہے مگر فرانس کے انحطاطی شاعروں کی طرف کوئی اشارہ ان کے یہاں نہیں ملتا۔ یہ فریضہ اس وقت میراجی نے ادا کیا اور کس خوبی کے ساتھ ادا کی۔''

آگے فرماتے ہیں کہ:

''روایتی ترقی پسندی کے پہلو بہ پہلو وجودی طرز احساس اور ایک نئی حسیت کے قیام کا جو سلسلہ میراجی کے مختلف المزاج نوجوان ہم عصروں نے شروع کیا تھا، میراجی کی ذہنی اور جذباتی مناسبت فطری تھی چنانچہ ایک متوازی تخلیقی روایت کی تشکیل اور فروغ کے عمل میں میراجی کی قائدانہ حیثیت بھی سمجھنے میں آتی ہے۔'' [۲۴]

میراجی کی شاعری کے دیار میں جس شخص سے ہم روبرو ہوتے ہیں وہ تھوڑا مضطرب، قدرے اندوہ پرور اور نفسیاتی جھجک کا شکار ضرور ملتا ہے۔ اس کی طبیعت بھی چاہتی ہے کہ وہ اس جہانِ رنگ و بو سے لطف اندوز ہو سکے لیکن وہ نہیں ہو پاتا۔ نتیجتاً افسردگی اور اضمحلال کے سایہ اسے گھیر لیتے ہیں، اس کی نظموں کی مدھر لے، غم انگیز مسرت کی لے ہے۔ اس کے دکھ کے احساس سے نور کی شعاعیں پھوٹنے لگتی ہیں۔ اس سلسلہ میں میراجی کی ایک نظم ملاحظہ کریں:

میں ڈرتا ہوں مسرت سے
کہیں یہ مری ہستی کو
بھلا کر تلخیاں ساری

مسرت کیسے آدمی کو خواب کی صورت بنا دیتی ہے؟ اس کا جواب مسرت کے اس مفہوم میں پوشیدہ ہے جس کے اسرار ان کی دوسری نظموں میں پیش آنے والی حسی لذت و کیف کے تصورات کے تقابل سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اس نظم میں لفظ 'مسرت' کے اہتمام سے روحانی ارتفاع کے مدارج کو بھی سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے:

بنادے دیوتاؤں سا

تو پھر میں خواب ہی بن کر گزاروں گا

زمانہ اپنی ہستی کا

روحانی ارتفاع کی تمنائیں آدمی کو ان نظموں میں الجھاتی ہیں جو مبہم ہے غیر واضح ہے اس لئے آدمی کو مہرِ عالم تاب کا نشہ چڑھتا ہے لیکن آدمی اس کائناتی نغمے میں گم ہو کر اپنی محدود ہستی سے نہ صرف بلند ہو جاتا ہے بلکہ کٹ بھی جاتا ہے اور اس طرح وہ خود کو دیوتاؤں کی دنیا میں موجود پاتا ہے، مگر وہ حقیقی زندگی نہیں بلکہ خواب جیسی زندگی بسر کرتا ہے' جو ایک نوع کا التباس ہے۔

میراجی کی نظمیں' دراصل میں نے ابتدائی سطور میں یہ باتیں کہی ہیں' کہ ان کی نظمیں بین السطوری مطالعہ کی متقاضی ہیں کیونکہ اُن کی نظموں کے میلانات زیادہ تر اُن کی ذات میں پوشیدہ یا چھپی ہوئی محرومیوں' نفسیاتی الجھنوں اور جنسی ناآسودگیوں بلکہ جنس کی حیاتیاتی حقیقت کے شاخسانے تھے۔ اگر ہم میراجی کی نظموں کو اس کے عہد کی حسیت کے سیاق میں رکھ کر دیکھیں' تو معلوم پڑے گا کہ ان کی نظمیں مروجہ اقدار کے خلاف' انفرادی ردِعمل کی آئینہ دار ہیں۔ بقول شخصے:

"کعبہ میں ایستادہ روایتی بتوں پر کاری ضرب لگاتے ہوئے، عورت، مرد کے باہمی تعلق کو شمسہ اور سلمیٰ کی افلاطونی محبت کے رومانی دائرے سے باہر نکالا اور جبلی تقاضوں کی اہمیت کا ادراک کرایا۔"

سلیم احمد نے اپنے مضمون میں ایک اہم نکتہ کی طرف' ہماری توجہ مبذول کرانے کی بہترین کاوش کی ہے کہ:

"میراجی وہ تنہا شاعر تھا جس کی ذات میں اس زمانے کی مخصوص روح ہم آہنگی تلاش کر رہی تھی جسے ہم نے ۱۸۵۷ کے ہنگامے میں کہیں گم کر دیا تھا۔" [25]

میراجی نے انسانی سائیکی کے تمام گوشوں کو نہ صرف کھنگالنے کی سعی کی' بلکہ اپنے گرد و پیش میں برپا' ہنگامی حالات کو نظرانداز کر کے اپنی ذات کو' درپیش مسائل سے نہ صرف جوجھنے بلکہ ان حالات پر فتح پانے کے لئے' کئی عذابوں سے گزرنے پر نہ صرف آمادہ ہوئے بلکہ اسے عبور کرنے کی بھی جدوجہد کی' اور کرتے دکھائی بھی دیئے' راشد نے اپنی نظم کے چند مصرعوں میں دو صدیوں کے داخلی آشوب اور آشفتگی کو سمونے کی کچھ اس طرح کوشش کی ہے کہ سید، مرزا اور میراجی کی روحوں کا

خلفشار ایک دھاگے میں، پرویا ہوا محسوس ہوتا ہے:

سید ہو، مرزا ہو، میرا جی ہو
نارسا ہاتھ کی تمنا کی ہے
ایک ہی چیخ ہے فرقت کے بیابانوں میں
ایک ہی طولِ المنا کی ہے
ایک ہی روح جو بے حال ہے زندانوں میں
ایک ہی قید تمنا کی ہے

میرا جی کی نظموں میں تجربوں کی فراوانی کے ساتھ اختصاصی صورتحال کا بھی نقش روشن نظر آتا ہے مثلاً ان کی نظموں میں دوسرے شعراء کے متابلہ میں غیر مرئی پیکروں کی تجسیم، داخلی اور خارجی سطح پر کثیر العباد کی حامل قرار پاتی ہے۔ ایک نظم اس سلسلہ میں ملاحظہ کریں جس میں فن کارانہ چابک دستی کی خوب صورت مثالیں ملیں گی۔ 'سایہ' جو ایک غیر مرئی پیکر ہے اس کی Personification یعنی تجسیم کاری شاعر کے نہ صرف داخلی جذبات کی آئینہ دار ہے بلکہ خارجی مظاہر بھی شاعر کے تمثیل سے سایوں میں ڈھلتے محسوس ہوتے ہیں۔ نظم میں قولِ محال یعنی کہ Paradox بھی کچھ اس طرح سے شامل ہے کہ معاشرے کے دوہرے معیارات اور شاعر کا داخلی کرب' شاعر کے رگوں میں دوڑتی بھاگتی اُداس خوف' کے رواں رو کو ایک احساساتی سطح عطا کرتے ہوئے تجسیم کے گھٹتے بڑھتے سایوں کی شکل میں کراتے ہیں' جس کے ڈانڈے مذکورہ عہد کی حسیّت سے جا ملتے ہیں۔ نظم 'دن کے روپ میں رات کہانی' سے چند مصرعے ملاحظہ کریں:

اور مری ہستی بھی اب دن کا ہی ایک سایہ ہے
جس کے ہر کنارے کو شعاعِ فروزاں
اپنی شدت سے جلانے پہ، مٹانے پہ تلی بیٹھی ہے
کاش آجائے گھٹا، چھائے گھٹا اور بن جائے
چڑھتے سورج کا زوال
راستہ آج بھی سایہ ہے مگر ایک نیا سایہ ہے
راہ میں ایک مکان

وہ بھی سایہ ہے اس کا گھنیرا سنسان
راہ میں آتی ہوئی ہر مورت
ایک سایہ ہے، چڑیل
حور کا اس میں کوئی عکس نظر آتا نہیں
دیکھتے ہی جسے میں کانپ اٹھا کرتا ہوں
آنکھوں میں خون اُتر آتا ہے
سامنے دھندسی چھا جاتی ہے

کئی اکابرین کی رائے یہ ہے کہ میراجی کے یہاں بظاہر عورتوں کا جو ذکر ملتا ہے وہ شئے کے ذکر سے الگ اور جدا نہیں ہے، بلکہ سچائی تو یہ ہے کہ ان کے یہاں اشیاء کے بجائے اشیاء کے تصور پر اصرار زیادہ ہے۔ بظاہر، عورت سے دلچسپی کے شواہد اور ان کی نظموں میں یہاں وہاں شذرات کی صورت نظر ضرور آئیں گے لیکن انہیں عورت سے زیادہ اس کے تصور سے پیار ہے، ان کی شاعری میں منظر کا اہتمام بھی عورت ہی ایک صورت ہے۔ نظموں سے چند اقتباسات ملاحظہ کریں، مذکورہ نکات کی تصدیق اور توثیق کے یہ روشن نشانات ہیں:

ایک ہی پل کے لئے بیٹھ کے پھر اُٹھ بیٹھی
آنکھ نے صرف یہ دیکھا کہ نشستہ بت ہے
یہ بصارت کو نہ تھی تاب کہ وہ دیکھ سکے
کیسے تلوار چلی کیسے زمیں کا سینہ
ایک لمحے کے لئے چشمے کی مانند بنا

'لب جوئبارے'

یہ دل کی بات لگی پیاری، میں دھیان کی دھن میں ڈوب گیا
دکھ درد مٹا، میدان میں یارا' دور ہوا، محجوب گیا
لیکن یہ رنگ خیالوں کے اب میری نظر میں سایہ ہیں

'محبوب کا سایہ'

سمجھ لو کہ جو شئے نظر آئے اور یہ کہے کہ میں کہاں ہوں
کہیں بھی نہیں ہے

سمجھ لو جو شئے دکھائی دیا کرتی ہے اور دکھائی نہیں دیتی ہے
وہ یہیں ہے

('جزو کل')

پل دو پل جو کھیل رچا ہے اس کے رنگ بدلتے نہیں
سارا ہے یہ آنکھ کا دھوکہ تم بھی ہو اور ہم بھی نہیں
ڈوبے رہو یونہی دھن میں پورا دھیان رہے' دنیا ہے وہی

('سرائے والے سے')

ہوا کے جھونکے ادھر جو آئیں تو ان سے کہنا
یہاں ایسی کوئی شئے نہیں ہے جسے وہ لے جائیں ساتھ اپنے
یہاں کوئی ایسی شئے ہے جسے کوئی دیکھ کر سوچے
کہ یہ ہمارے بھی پاس ہوتی

یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ میراجی کو اشیاء سے زیادہ اس سے وابستہ تصور سے لگاؤ تھا۔ میرا خیال ہے کہ میرا سین کا وجود بھی میراجی کے لئے صرف ایک Source of inspiration کا درجہ رکھتا ہے، اسے میراجی کی نظموں کے سلسلہ میں لاشعوری موڈ بھی قرار دے سکتے ہیں۔ میراسین' میراجی کے لئے ایک شعوری وجود سے زیادہ کوئی معنی نہیں رکھتی تھی۔ کیا میراجی کے ہاں دکھ کا بھنڈار' ایک جسم سے فراق کی بات تھی' ہاں اتنا تو کہا جا سکتا ہے کہ میراجی کے ہاں میراسین ایک علامت کے طور پر ابھرتی ہے اور اس کے کئی جہات ہیں اور ہر زاویہ ایک نوع کا Type ہے اور اس کے عناصر ترکیبی الگ اور جدا ہیں۔ ان مختلف زاویوں نے مختلف فکر کے دھارے قائم کئے اور یہ دھارے ان کی نظموں میں متحرک اور رواں دواں نظر آتے ہیں۔ میراجی کے ہاں' ماضی ایک مستقل قدر پر قائم ہے اور ایک نئے معنوی استغراق کی صورت میں بھی موجود ہے۔ اسے آپ دوسرے لفظوں میں Metaphisical Perspective بھی کہہ سکتے ہیں۔ وزیر آغا نے میراجی کے ہاں ماضی پرستی کے اس رنگ کو ینگ کے نظریہ' اجتماعی لاشعور کے حوالہ سے دیکھنے کی سعی کی ہے:

''میراسین کی ہستی محض اس لاشعوری رجحان کو جنبش میں لانے کا موجب بنی اور میراجی نے اپنی نظم کے وسیلے سے اس صدیوں پرانی وابستگی اور پوجا کے رجحان کو

کاغذ پر منتقل کر دیا۔" ۲۶

خود میرا جی کا کہنا ہے کہ:

"ایک بار مشرقی ہندوستان کی اثر انگیز عورت کی طرف توجہ کی اور ہزیمت کا منہ دیکھا پڑا اور آج اپنی تلخی کم کرنے کیلئے اپنی شکست کے احساس سے رہائی حاصل کرنے کے لئے میرا ذہن ادبی تخلیقات میں مجھے بار بار پرانے ہندوستان کی طرف لے جاتا ہے۔ مجھے کرشن کنہیا اور برندابن کی گوپیوں کی ایک جھلک دکھا کر وشنومت کا پجاری بنا دیا ہے۔" ۲۷

میرا جی کا یہ سفرِ شوق اجتماعی لاشعور کے مقابلے میں تاریخی زیادہ ہے۔ تاہم اجتماعی لاشعور کی مشارکت اس سفرِ شوق میں مابعد الطبیعات کے در کھولنے میں معاون رہی ہے جو میرا جی کو وشنومت کا پجاری بننے میں معاون و مددگار ہے۔ اضطراب آسا ماحول، کشاکش، تصادم اور پیکار سے جوجھتے ہوئے حالات اور صورتحال کو پورے اعتماد کے ساتھ قبول کرنے کی یہ رَوش، دراصل پجاری کے ذہن اور داخلی کوائف کا حصہ ہوتی ہیں، جو فطری طور پر نفوذ کرتی چلی جاتی ہے۔ ثناء اللہ ڈار سے میرا جی بننے کا یہ پورا سفر، میرا جی کو اس کے معاصرین سے جدا کرتی ہے اور اس کی الگ انفراد قائم کرتی ہے:

جب سب دنیا سو جاتی ہے میں اپنے گھر سے نکلتا ہوں
بستی سے دور پہنچتا ہوں، سونے رستوں پر چلتا ہوں
اور دل میں سوچتا جاتا ہوں کیا کام اس جنگل میں
کیا بات مجھے لے آئی ہے اس خاموشی کے منڈل میں
یہ جنگل، یہ منڈل جس میں چپ چاپ کا راجا
یہ رستہ بھولے مسافر کے کانوں میں کیا کچھ کہتا ہے
معنی! صدیاں بیتی اس جنگل میں ایک مسافر آیا تھا
اور اپنے ساتھ ایک من موہن، سندر پریتم کو لایا تھا
اور اندھی جوانی کا جونشہ ان دونوں کے دلوں پر چھایا تھا
دونوں ہی ناداں تھے مورکھ، دونوں نے دھوکہ کھایا تھا
وہ جنگل، وہ منڈل جس میں چپ چاپ کا راجا رہتا ہے

جب اپنی گونگی بولی میں ایسی ہی باتیں کہتا ہے
میرا دل گھبرا جاتا ہے، میں اپنے گھر لوٹ آتا ہوں
سب دنیا نیند میں ہوتی ہے اور پھر میں بھی سو جاتا ہوں

'جب سب دنیا سو جاتی ہے'

مذکورہ نظم میں تنہائی کی عفریت اور کرب کا آسیب' نظم کے منظر نامہ پر لرزاں دکھائی دیتا ہے۔ میراجی کی شاعری میں نرمی، حلاوت اور گداختگی نے نہ صرف اپنی جگہ بنائی ہے بلکہ جذباتی زندگی کے شواہد بھی جا بجا ملتے ہیں اور جو جذباتی ترجمانی ملتی ہے وہ تنہائی اور کرب کی ہی پیداوار ہے۔

میراجی کی شاعری میں جنسی موضوعات کے شخصی اظہار کی انفرادیت کی وجہ جنس کی فطری خواہش کا بے محابہ اظہار نہیں ہے' بلکہ ان فن پاروں میں قاری کی دلچسپی اور اس کے جذبۂ تجسس کے پیشِ نظر' شاعری کی تخلیقی ہنرمندی کا بامعنی اور خوبصورت اظہار ہے، جس میں تکمیل آرزو کی خواہش فطری ہے لیکن اسے ہم بے قابو' قرار نہیں دے سکتے۔ اس کے اظہار میں نہ کسی قسم کی کوئی جھنجھلاہٹ ہے اور نہ ہی التماس کی کوئی فضا قائم ہوتی ہے بلکہ ایک نوع کی دوری یا فاصلہ کا شدید احساس جاگزیں ہوتا ہے۔ جن نظموں میں' میراجی نے فاصلہ یا دوری سے پیدا شدہ جذبات کی شدت کو نمایاں کرنے کی سعی کی ہے۔ ان میں شاعر اور اس کے مخاطب یعنی کہ عورت کے درمیان جو فاصلے ملتے ہیں' کسی طرح کے ہجر یا فراق کے مظہر نہیں۔ ان نظموں کا اختصاص یہ ہے کہ یہ دوری اور فاصلہ کی روداد کی آئینہ دار ہونے کے باوجود' کسی قسم کی مفارقت کے نوحہ کو جنم نہیں دیتی' ہاں یہ ضرور دیکھا گیا ہے کہ اس طرح کی نظموں میں ہندی شاعری کے چند کوائف ضرور جھلکتے دکھائی پڑتے ہیں اور یہ اس لئے محسوس ہوتا ہے کہ' میراجی ہندی شاعری سے نہ صرف متاثر تھے بلکہ اپنے تخلیقی عمل میں حسب ضرورت کام بھی لیتے تھے۔ نظم میں راوی اور اس کی مخاطب عورت ایک دوسرے کی محبت میں گرفتار ہے' لیکن ان کے درمیان جو وصال ہے اس میں فاصلہ قائم ہے یا پھر حائل ہے' چند مثالیں ملاحظہ کریں:

ایک تو ایک میں دور ہی دور میں
آج دور ہی دور ہر بات ہوتی رہی
دور ہی دور جیون گزر جائے گا اور کچھ بھی نہیں
لہر سے لہر ٹکرائے کیسے کہو؟

اور ساحل سے چھو جائے کیسے کہو؟

'دور کنارا'

تیرا دل دھڑکتا رہے گا
مرا دل دھڑکتا رہے گا
مگر دور دور

'دور نزدیک'

تخیل کا بڑا ساگر تصور کے حسیں جھونکے
لے آتے ہیں بارش میں تمنائیں عبادت کی
مگر پوری نہیں ہوتی تمناؤں کی چاہت کی

'میں جنسی کھیل......'

میراجی کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے جنسی موضوعات کے اظہار میں جو 'فرہنگ' استعمال کی ہے اس کی تکریم کا بھرپور خیال رکھا ہے۔ میراجی کا محبوب کہیں کہیں تصور کی تجسیم کاری کا منظر خلق کرتا ہے، تو کہیں گوشت پوشت کی جیتی جاگتی مخلوق دکھائی دے جاتی ہے۔

میراجی کی عورت کہیں سیاہ بال والی خوبصورت عورت ہے تو کہیں سفید اور کہیں سانونی شکل وصورت والی۔

میراجی نے اپنی نظموں میں عورتوں کے علاوہ ماں اور بہن کی شکل میں بھی نظم کیا ہے اور ان کی نظموں میں عورتوں سے متعلق بڑے ملائم اور محترم الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ وہ جنسی آزادی کے قائل بھی ہیں لیکن عورتوں کے تئیں احترام کا دامن کبھی ڈھیلا نہیں چھوڑتے۔ چونکہ وصال دو اشخاص کے درمیان ارتباط قائم کرتا ہے اس میں دونوں جنس کا باہم اتصال ایک لازمی امر ہے اس لئے میراجی اپنی نظموں میں، عورت کی جب تصویر بناتے ہیں، تو اس کے ساتھ جنسی خواہش نمایاں ہوتی ہے۔

سیاہ بالوں کی تیرگی میں تمہارا ماتھا چمک رہا ہے
تمہارے بالوں کی تیرگی میں نگاہ گم ہے
یہ بند جوڑا جو کھل کے بکھرے تو پھر کرن بھی سنور کر نکھرے

'جسم کے اس پار'

سفید بازو

گداز اتنے

زبان تصور میں حظ اٹھائے

'دکھ دل کا دارو'

تیری یہ پیاری جوانی اک اچھوتی سی کلی/ اور صورت سادی

سادی سانولی/ اور تیرے بالوں میں یہ چمپا کے پھول/ اور

نازک ہاتھ پر لپٹا ہوا گجرا تیرا/ اور گلے میں ایک ہار/

آہ تیرے سب سنگار/ کھینچتے ہیں دل کے تار۔

'سرگوشیاں'

میں کون ہوں، کیا ہوں کیا جانے، من بس میں کیا اور بھول گئی،

جب آنکھ کھلی اور ہوش آیا، تب سوچ لگی الجھن سی ہوئی

پھر گونج سی کانوں میں آئی، وہ سندر تھی سپنوں کی پری

'اجنبی انجان عورت رات کی'

مذکورہ شعری اقتباس میں مرکزی کردار عورت ہے لیکن عورت کے جسمانی آرائش وزیبائش کے بیان میں یا پھر اس کی مجموعی خوبصورتی کے اظہار میں لفظوں کی حرمت کو پامال نہیں ہونے دیا اور نہ ہی طرزِ اظہار کو فحش گوئی کے قریب پھٹکنے دیا ہے۔ میرا جی کو لفظوں کے دروبست پر کمال کا دسترس حاصل تھا۔ یہاں تک کہ طوائف کے سلسلہ میں بھی' ان کی ایک نظم 'تزکیۂ ذہن' کی بڑی عمدہ آئینہ دار ہے۔

ایک ہی پل کے لئے پاس آؤ/ لیکن افسوس مجھے عمر کا ہی ساتھ پسند آتا ہے/ جانی پہچانی کسی بات سے رغبت نہیں تم کو/ تمہیں ہر راہ میں انجان ملا کرتے تھے/ کیا ننگا ہوں میں تمہاری آکاش/ کوئی تاریک نہاں خانہ ہے/ جس کی تاریکی میں ایک پل کیلئے/ چاند ستارے بادل/ ایسے آتے ہیں' چلے جاتے ہیں۔

'دوسری عورت سے'

مذکورہ بند میں مکالمہ کی فضا قائم ہے' ایک طرف گفتگو کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ ایک مصرعہ میں' تمہیں' کا لفظ کا جو اشارہ ہے' اس سے یہ بات آسانی سے تفہیم کے دائرے میں آجاتی ہے کہ میرا جی

یہاں 'تمہیں' کے لفظ سے طوائف سے مخاطب ہیں۔

بلکہ پورا مصرعہ 'تمہیں ہر راہ میں انجان ملا کرتے ہیں' اس مصرعہ سے یہ بات بالکل منزہ ہو جاتی ہے کہ وہ کردار جسے ہم طوائف کہتے ہیں۔ شاعر کے نہ صرف بہت قریب ہے بلکہ شاعر یک طرفہ مکالمہ میں بھی مصروف دکھائی دیتا ہے' آخری بند ہے۔

اور یہ پل بھی چلا جائے گا
پیرہن سیج پر رکھ در اشارہ سے باہر آؤ
اک گھڑی درد کے تاریک نہاں خانے میں
تم سے مل کر ہی بسر کرلوں گا
میں تمہیں چاند سمجھ لوں گا لچکتا ہوا چاند
اور پھر دل کو یہ سمجھا دوں گا
تو بادل ہے
ایک ہی پل کو برستا بادل
تجھے ایک پل میں برستے ہوئے مٹ جانا ہے

'دوسری عورت سے'

نظم میں شعری لوازمات کے تخلیقی استعمال سے فضا قائم ہوتی ہے یا پھر جو جمالیاتی ماحول خلق ہوتا ہے' اس کی طرف تھوڑی بہت توجہ ضروری ہے تاکہ استعارے، علامتیں اور لفظوں کے استعمالات میں' میراجی کی ہنرمندی اور فنکارانہ چابکدستی سے بہرہ مند ہوا جاسکے۔ نظم میں کہیں بھی ترسیل، ابلاغ کا کوئی مسئلہ درپیش نہیں آتا۔ چاند کو میراجی نے محبت کے استعارہ کے طور پر اکثر و بیشتر استعمال کیا ہے۔ لیکن یہاں صرف طوائف کو چاند ہی نہیں کہا بلکہ لچکتا ہوا چاند قرار دیا ہے۔ طوائف کی شخصیت کی کچھ اور اس کی سپردگی کے وصف کو لچکدار چاند سے تشبیہ دے کر ایک خوشگوار اور بامعنی فضا قائم کرنے کی سعی کی ہے۔

مذکورہ بند 'برستا بادل' ایک دوسرا اہم استعارہ ہے وہ بھی ایسا بادل ہے جس کا برسنے کا مقدر فطری اور دائمی نہیں بلکہ پل بھر کے لئے برستا ہے اور غائب ہو جاتا ہے۔ یعنی طوائف سے قربت کا عرصہ دائمی نہیں بلکہ عارضی ہوتا ہے اس بند میں شاعر نے ڈرامائیت خلق کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن

اس نظم میں باقی کئی نظموں کی طرح روح اور جسم کے سنجوگ کی آرزو کبھی تخلیقی تجربے کا موضوع معلوم ہوتی ہے۔ اس طرح کی نظموں کو ہم فحش قرار نہیں دے سکتے یا پھر بیمار ذہن کی پیداوار بھی نہیں کہہ سکتے بلکہ اس طرح کے معاملات بقائے انسان کا صرف ضامن نہیں' بلکہ نسلِ انسانی کی افزائش کی ضمانت بھی ہے' اور یہ ایک فطری جذبہ ہے' اس حقیقت سے چشم پوشی مناسب نہیں۔

یہ بھی حقیقت ہے کہ آج کے قاری کے لئے میرا جی کی نظموں میں ابہام کی وہ فضا نہیں ہے جتنا ان کے زمانے میں نظر آتا تھا یا پھر قاری' ابہام کے دبیز پردوں میں ان کی نظموں کو لپٹا ہوا دیکھتے تھے لیکن اب ان کی شاعری ابلاغ کے اس طرح کے مسائل سے دوچار نہیں ہے' جیسا کہ پہلے تھا۔ میرا جی کا عہد روایت سے ایک نوع کی گہری مناسبت کے باوجود اپنے نفسی درون بینی سے کٹا ہوا نہیں تھا۔ میرا جی یوں تو نفسی مشاہدہ کے شاعر تھے۔ میرا جی لاکھ لا اُبالی سہی لیکن انہوں نے جدید نظم کی روایت میں جہاں ایک طرف' نئے طرز احساس کو روشناس کرایا۔

وہاں بقول رشید امجد:

> ''اشاریت اور رمزیت سے واقعاتی صداقت کو باریک بینی اور آگاہی کے فنکارانہ تجسس کے ساتھ Twist کر کے انگریزی کے نئے ہنر کارانہ رویہ سے شاعری کو نئے ذائقہ اور نئے رُخ سے روشناس کرایا ہے۔'' ۲۸

ایک نظم بعنوان 'رقیب' ملاحظہ کریں:

تمہیں کو آج میرے رو برو بھی ہونا تھا
اور ایسے رنگ میں جس کا کبھی گماں بھی نہ ہو
نگاہ تند، غضب ناک دل، کلام درشت
چمن میں جیسے کسی باغباں کی آنکھوں نے
روش کے ہاتھ میں ننھے سے ایک پودے کو
شگفتہ ہو کے سنورتے بکھرتے دیکھا ہو
میری تمہاری کہانی یہی کہانی ہے
روش پر سر کو اٹھائے ہر ایک سوچ سے دور
میں اپنی دھن میں مگن تھا پر ایک تازہ دم
میرے افق پہ چمکتے ہوئے ستارے کی

ہر ایک کرن کو میرے پاس لائے جانا تھا
مجھے نہ خار کا اندیشہ تھا نہ ٹھوکر کا
مگر یہ بھول تھی میری، وہ خود فراموشی
مرے ہی سامنے آئی ہے اور صورت میں
نگاہ تند، غضب ناک دل ، کلام درشت
مگر اب اس کی ضرورت نہیں میں سوچتا ہوں
تمہیں کو آج میرے رو برو نہ ہونا تھا
جہاں بھی اور بھی تھے مجھ سے تم سے بڑھ کے کہیں
جو اجنبی تھے جنہیں اجنبی ہی رہنا تھا!
مجھے کسی نے بتایا ہے آپ کے یہ دوست
ہمیشہ رات گئے اپنے گھر کو آتے ہیں
لبوں سے سیٹی بجاتے ہیں گنگناتے ہیں
کسی کی آہ کسی کے کرم سے مٹتی ہے
میں تجھ سے کہتی ہوں نہیں یہ کیا زمانہ ہے
نہ اپنے نام کی کچھ پاس ہے نہ گھر کی لاج
گئے مہینے سے ہر روز رات کو چھپ کر
ہماری بی بی کسی مردوئے سے ملتی ہے
مجھے یہ فکر نہیں نوکروں کی عادت ہے
کہ پر کو کوا بناتے ہیں رائی کا پربت
بس ایک دھیان کسی تیر کی طرح سیدھا
یہ سوچ بن کے میرے دل میں آ ٹھہرتا ہے
یہی ہے جس کا نام کبھی لاجونتی تھا

'رقیب'

میراجی کی اس نظم کی فرہنگ کے متعلق کیا کہا جائے آپ خود ہی اندازہ کریں کہ لفظوں کی ترتیب

یعنی کہ نگاہیں، غضب ناک دل، کلام درشت کی معنویت کے علی الرغم تصوراتی معنی خیزی باہم آمیز ہوکر کیسی استعجابی کیفیت کی نمود پذیری کا سبب ہوئی ہے۔ مشاہدہ کی باریکی اندرون کے تاروں کو مرتعش کرتی چلی گئی ہے۔ وقوعہ امتزاجی رنگ میں استعجاب اور حیرت کی ملی جلی کیفیت کے ساتھ کچھ اس انداز سے تحلیل ہوجاتی ہے کہ قاری اس کیفیت میں اپنی مشارکت کیلئے خود کو مجبور محسوس کرنے لگتا ہے۔

تمھی کو آج میرے رو برو بھی ہونا تھا
اور ایسے رنگ میں جس کا کبھی گماں بھی نہ تھا

شاعر کا حیرت کدے میں داخل ہونا اور اس کے کوائف کا بیان اس امر کی غمازی کرتا ہے کہ کوئی غیر معمولی یا پھر کوئی غیر متوقع واقعہ پیش آیا ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ اس نظم میں شاعر نے بڑی عمدگی کے ساتھ مختلف کیفیات کو سمونے کی کوشش کی ہے۔ اپنی نوع کی بے بسی کے بھی سایہ گھٹتے بڑھتے دکھائی دیتے ہیں۔ حزن و ملال کی کیفیت بھی کہیں کہیں ہویدا ہے۔ یقین اور اعتماد کی فصیلوں میں شگاف دراصل اپنے المیاتی احساس کی کیفیت کے ہم رکاب مغائرت اور تنہائی کی جس یاس انگیز کیفیت کو جنم دیتی ہے وہ کسی مجرد واقعہ کے مجرد اعلان تک محدود نہیں رہتی بلکہ اس کا تاثر جسم سے روح تک پھیل جاتا ہے۔ مذکورہ دو مصرعوں میں لفظوں کی ترتیب و تہذیب کا اہتمام کچھ اس طرح سے کیا گیا ہے اور اس میں جو تاثر نمود پذیر ہوا ہے اور اس میں جو استعجابی کیفیت مستور ہے وہ ایک غیر معمولی سطح کو مس کرتی ہے 'اور ایسے رنگ میں' اس ٹکڑے کی کیفیت اس طرح شامل ہوجاتی ہے کہ میراجی احساس کے تاروں کو نہ صرف چھونے میں کامیاب ہوجاتے ہیں بلکہ اس کے مرتعش لہروں کی جھنجھناہٹ پوری نظم میں محسوس کی جاسکتی ہے۔ میراجی کے ان مصرعوں میں ایک بہت بڑے سانحہ کی روداد جس واقعاتی رمزیت اور ایمائیت کے ساتھ در آیا ہے وہ شعری حسن کے اعجاز کا ایک مہتم بالشان وصف ہے جس سے صرف میراجی ہی متصف تھے۔

ان کے یہاں ماضی، المیاتی احساس اور حزن و ملال کی شدت کے ہمراہ نمو پذیر ہوا ہے۔

چمن میں جیسے کسی باغباں کی آنکھوں نے
روش کے ساتھ میں ننھے سے ایک پودے کو
شگفتہ ہو کے سنورتے نکھرتے دیکھا ہو
مری تمہاری کہانی یہی کہانی ہے

اس نظم کی ایک نمایاں خوبی یہ بھی ہے کہ سارا ماضی، ماحول اور مختلف مناظر کے نوع بہ نوع پہلوؤں اور متنوع زاویوں کے ساتھ مستقبل کے ثمر بار لمحوں کی اُمید میں بصیرت افروزی کی فضا قائم کرتی ہے۔ کمال تو یہ ہے کہ اس میں جو کہانی روبہ ارتقاء نظر آتی ہے وہ بغیر کسی لیت ولعل کے پورے تیقن کے احساس کے ساتھ آگے کی طرف گامزن ہے۔ ''شگفتہ ہو کے سنورتے نکھرتے'' دیکھنا اور دونوں کرداروں کی کہانی کا آپس میں ایک ہونا' باہمی ثنویت کی جگہ وحدت کی نمود اور ایسے رنگ میں دیکھنا' جس کا دور دور تک گمان بھی نہ ہو اس طرح کے حالات نے نظم میں نہ صرف حزن وملال یا پھر المیاتی احساس کے کوائف کو جنم دیا ہے بلکہ نظم میں لفظوں کی خوش آہنگی اور اس کی غنائیت نے ایک ایسی جمالیاتی فضا خلق کر دی ہے کہ روح کے تار بج اٹھتے ہیں۔ پھر ایک ایسا موڑ بھی آتا ہے' جب شاعر خواب کی دنیا سے' حقیقت کی اقلیم میں قدم رکھتا ہے:

مرے ہی سامنے آئی ہے اور صورت میں
نگاہ تند، غضب ناک دل، کلام دُرشت
مگر اب اس کی ضرورت نہیں ہے' سوچتا ہوں
تمہی کو آج میرے روبرو نہ ہونا تھا
جہاں میں اور بھی تھے مجھ سے تم سے بڑھ کے کہیں
جو اجنبی تھے جنہیں اجنبی ہی رہنا تھا

خواب اور حقیقت کے درمیان مفاہمت کی تمام کوششیں' ایک المناک انجام کو جنم دیتی ہے اور اس کا اختتام احساس کے ایک ایسے دہانہ پر ہوتا ہے کہ 'جو اجنبی تھے جنہیں اجنبی ہی رہنا تھا'۔

نظم میں رُوبرُو ہونے کے لمحہ کی تکمیلیت سے پہلے ہی حقیقت اور خواب کے درمیان جو ایک سلسلہ ہائے عمل ہے۔ وہ حقیقت کی خونفا کی دراصل خواب کے سلسلہ کو نہ صرف توڑ دیتی ہے بلکہ میراجی کو ایک ایسی سمت کی طرف موڑ دیتی ہے۔ جہاں وہ ٹھوس معروضی حالات سے گریز کا راستہ اختیار کرتے ہیں اور بار بار حقیقت کے سامنے آکھڑے ہوتے ہیں۔ اسی تصادم اور کشمکش کی کیفیت سے بچنے کے لئے وہ خواب اور حقیقت، خارج اور باطن، روح اور جسم کے درمیان ایک 'سنجوگ' قائم کرنے کے خواہش مند ہیں' جو خواب کے ٹوٹنے، باطن سے نکلنے اور روح کی ناکامی کے صدمہ سے میراجی کو بچا سکے۔ میراجی پر اکثر یہ الزام عائد کیا جاتا ہے کہ وہ ماضی پرست ہیں وہ ٹھوس حقائق سے آنکھیں بند کر

کے دیو مالائی عہد میں زندہ رہنا چاہتا ہے۔' جب کہ حقیقت یہ نہیں ہے، ہاں یہ ضرور ہے کہ میراجی اندھیرے اور اجالے کے تضاد اور تصادم کی سچائی کو بھی عام اذہان کی طرح قبول کرتے ہیں۔ اس لئے کہ میراجی کی نظمیں' اس صداقت پر دال ہیں کہ وہ روایت کا جہاں ایک طرف احترام کرتے ہیں تو دوسری طرف وہ جدید خیالات' نئے فکری زاویہ اور نئے رجحانات کے بہت بڑے علمبردار بھی ہیں:

جہاں میں اور بھی تھے تم سے بڑھ کے کہیں
جو اجنبی تھے ، جنہیں اجنبی ہی رہنا تھا

دراصل یہی بنیادی سچائی ہے جو میراجی کے پورے ذہنی وجود پر تعقل اور اعتماد کے ساتھ سایہ فگن ہے۔ میراجی کی شاعری میں یہ جو المیاتی احساس ہے یا پھر حزن وملال کا گہرا سایہ کئی نظموں کے منظر نامہ پر سایہ کئے ہوئے ہے۔ ان کے میٹھے میٹھے درد کی کسک اور اس کی چبھن ایک مستقل تڑپ کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور مسرت کی تلاش کے گرد ایک بے نام سے خوف کا سایہ پھیلتا چلا جاتا ہے اور اس کے نتیجہ میں ان کے یہاں خدشات کی ایک دنیا آباد ہو جاتی ہے:

میں ڈرتا ہوں مسرت سے
کہیں یہ میری ہستی کو
پریشاں کائناتی نغمۂ مبہم میں الجھادے
کہیں یہ میری ہستی کو بنادے خواب کی صورت
مری ہستی ہے ایک ذرّہ
کہیں یہ میری ہستی کو چکھادے مہرِ عالم تاب کا نشہ
ستاروں کا علمبردار کردے گی، مسرت میری ہستی کو
اگر پھر سے اسی پہلی بلندی سے ملادے گی
تو میں ڈرتا ہوں' ڈرتا ہوں
کہیں یہ میری ہستی کو بنادے خواب کی صورت
میں ڈرتا ہوں مسرت سے
کہیں یہ میری ہستی کو
بھلا کر تلخیاں ساری

بنادے دیوتاؤں سا

تو پھر میں خواب ہی بن کر گزاروں گا

زمانہ اپنی ہستی کا

اس نظم کے بطون سے کئی طرح کے سوالات جنم لیتے ہیں' مسرت کی تلاش کے گرد لپٹا ہوا مسرت کا یہ خوف کیسا ہے؟ کیا شاعر مسرت سے حاصل ہونے والے کائناتی نغمہ' مبہم یا خواب کی اندوہناکی سے خوف زدہ ہے؟ یا پھر اسے مہر عالم تاب کی تابانی سے خوف آتا ہے؟ یا پھر اسے ستاروں کے علمبردار بننے سے احتراز ہے؟ نظم میں ایک ایسی کیفیت کی بھی نمود ہوتی ہے جو مزید قاری کو اُلجھاوے میں ڈال دیتی ہے' وہ یہ کہ شاعر کے اندر تلخیوں سے جان چھوٹ جانے کی صورت اور اسے بنانے اور اپنے زمانہ کا خواب بن کر' زندگی گزارنے کی خواہش کبھی بیدار نہ ہوتی۔ لیکن کیا دیوتاؤں سا بن جانا یا پھر ان کے جون میں مبدّل ہو جانا' کہیں خواب وخیال ہونے کا احتمال تو نہیں؟ اور یہی اندیشہ مسرت کے خوف کا ردعمل ہے' دراصل اس نظم کا مرکزی خیال ایک طرح سے میراجی کی فنی اور بنیادی نقطہ' نظر کا مظہر بھی ہے۔ میراجی زندگی کو اس کی پوری شدت کے ساتھ قبول کرنا چاہتے ہیں۔ زندگی میں جو درد، کسک، المیہ، حزن وملال اور المیاتی احساس ہے' وہ میراجی کے لئے ان کی میراث ہیں اور ان سوغات سے وہ پہلوتہی کرنا نہیں چاہتے بلکہ ان کا ماننا ہے کہ اگر ان کی زندگی سے یہ تمام چیزیں چھن جائیں تو آدمی' آدمی نہیں رہتا' ایک دیوتا بن جاتا ہے یا پھر محض ایک خواب، میراجی کا یہ عقیدہ ہے کہ تلخیوں سے بھرا انسان' مسرت کے ان لمحوں سے زیادہ قیمتی اور معنویت سے معمور ہے' جہاں آدمی دیوتا بن جاتا ہے یا خواب۔ ان کے نزدیک دکھوں سے بھرے لوگ' انسانیت کی معراج ہیں۔ لیکن ان باتوں سے یہ نتیجہ اخذ نہیں کرنا چاہئے کہ وہ دکھوں کے حامی ہیں یا پھر قنوطی سوچ کے حامل ہیں۔ دراصل بنیادی بات یہ ہے کہ ان کے نزدیک ان کا دکھ' انسان کا مقسوم ہے اور خوشیاں عارضی ہوتی ہیں اور یہ ناپائیدار خوشیاں' دکھوں کے فروغ کا سبب ہوتی ہیں۔ اس کی کمی کا باعث نہیں ہوتی۔

نظم 'بیوپاری' کا یہ اقتباس ملاحظہ کریں:

آؤ آؤ سکھ لائے ہو؟ بولو مول بتاؤ تم

اپنے اپنے سکھ کے بدلے مجھ سے دکھ لے جاؤ تم

پل دو پل کا سکھ لائے ہو؟ پل دو پل کا دکھ بھی ہے
جیسا دکھ لینے آئے ہو ایسا جیب میں سکھ بھی ہے

'بیوپاری'

اس صداقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا' دنیا میں جتنے بڑے بڑے دکھ ہیں اتنے بڑے سکھ نہیں ہیں۔ پھر ایسا سودا کیا معنی رکھتا ہے۔؟ اس لئے بہتر تو یہی ہے کہ دکھ زندگی کا لازمی حصہ بن جائے۔ نظم 'بیوپاری' میں دکھ اور سکھ کے فلسفہ کو اس کے 'مسوں' اور 'مہاسوں' کے ساتھ سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ اس نظم میں کچھ لوگ اپنی حرماں نصیبی کی داستان' میرا جی کو سنانے آتے ہیں اور میرا جی نے دکھوں کے 'بھنڈار' سنا قبول ہی کیوں کیا؟ جب کہ مسرت کے لمحات ان کے گرد باہیں حمائل کرنے کے لئے ہمہ وقت تیار ہیں۔

میرا جی کو آخر دکھ بھری زندگی یا اس طرح کے حالات کیوں پسند تھے؟ ایسا تو نہیں کہ انہوں نے زندگی کا یہ رُخ میرا سین کی محبت میں' یا پھر اس کی یاد کو تصور میں بسانے کے لئے کیا ہے۔ میرا سین کی یاد یا پھر اس کے تصورات سے میرا جی' زندگی میں مسرت و آسائش کی جگہ ایک نوع کا اضطراب اور ابتلا میں مبتلا دکھائی دیتے ہیں۔ اس موقع پر رشید امجد' ایک دیو مالائی واقعہ کے تناظر میں میرا جی کے یہاں' دکھ کے سلسلہ میں' کچھ اس طرح جواز فراہم کرتے نظر آتے ہیں۔

"کیا مہارانی کنتی کی طرح میرا جی نے بھی دکھ کا 'ور' صرف اس وجہ سے مانگا کہ اس کا کرشن دوبارہ......... بلکہ بار بار اس سے ملنے آئے۔ کہتے ہیں مہابھارت کی جنگ کے خاتمہ پر جب بھگوان شری کرشن جی مہاراج دوارکا جانے لگے تو مہارانی کنتی نے کہا کہ اے ماتا میں واپس جا رہا ہوں تم کوئی 'ور' مانگ لو مہارانی کنتی نے پوچھا مہاراج آپ واپس کب آئیں گے؟ شری کرشن جی نے کہا جب تم دکھ اور تکلیف میں ہوگی اس پر ماتا 'کنتی' نے 'ور' مانگا۔ اے جگ گرو میری خواہش ہے کہ سدا دکھ اور تکلیف میں رہوں۔ شری کرشن جی نے کہا کہ اے ماتا یہ تو نے کس قسم کا ور مانگا ہے۔ ماتا کنتی نے کہا۔ میں دکھ میں ہوں گی تو آپ یاد آئیں گے اور میری پکار سن کر واپس آجائیں گے جس سے آپ کے مجھے درشن نصیب ہوں گے۔ میں نے مانگا تو دکھ کا ور ہے مگر اسی ور سے مجھے آپ کے درشن نصیب

ہوں گے۔ ماتا کنتی اور میراجی نے ایک ہی ور مانگا ہے یعنی دکھ اور تکلیف کا ور لیکن
میراجی کے ور میں فرق یہ ہے کہ ماتا کنتی نے یہ ور کرشن جی کے درشنوں کے لئے
مانگا تھا مگر میراجی نے یہ خواہش بھی نہیں کی' انہوں نے تو ایک طرف دکھ اور تکلیف
کا انتخاب کیا اور میراسین کی واپسی کی خواہش کی بجائے خود میراسین بن کر اسے
ہمیشہ کے لئے اپنے اندر سمو لیا۔
رانجھا رانجھا کردی میں آپ ہی رانجھا ہوئی۔'' [۲۹]

ایک نظم 'جز وکل' کے عنوان سے کافی معروف ہے' آیئے اس کی طرفیں کھولنے کی سعی کریں۔ اس کی موضوعاتی وسعت میں پوری کائنات سمائی ہوئی ہے۔ اس کے باطن میں سفر کرنے سے معلوم پڑتا ہے کہ وجود اور نمود شاعر کے دائرہ وجدان میں موجود ہے اور اسے شاعر بیک وقت دیکھنے کی کوشش میں مصروف ہے لیکن کہیں کہیں انہیں سائے گھٹتے بڑھتے نظر آتے ہیں' تمام چیزیں پوری طرح واضح نہیں ہیں یعنی نمود تو' ساری حواس کی پہنائی ہے۔ چاند، سورج، تتلیاں، روز و شب، صحرا اور گلزار' بہار اور خزاں پھر وجود اور نمود کا تصور اور دید' سب آپس میں گڈمڈ ہو جاتے ہیں۔ یوں تو یہ سب مظاہر اپنی نہاد میں جدا جدا ہیں لیکن نظم میں ان کی اکائی قائم نہیں رہتی' بلکہ ان کے درمیان امتیازات کے جو حجاب ہیں وہ اٹھ جاتے ہیں۔ شاعر کو اس پورے حسی اور بشری مشاہدہ کے درمیان محسوس ہوتا ہے کہ صرف ایک آئینہ ہے اور کچھ نہیں یا پھر صرف شاعر کی ذات ہے جو ہر جگہ ہے اور کہیں بھی نہیں میراجی جس اسلوب میں اپنے ان خیالات کی ترجمانی کرتے ہیں وہ اپنی جگہ ایک فقید المثال طریقہ کار ہر زمانہ میں اس موضوع پر شعر کہنے کی سعی کی گئی ہے' چاہے وہ میر ہوں یا پھر سودا' غالب کے یہاں مابعد الطبیعاتی معروضیت اور جذب و کشف کی صورت میں ملتا ہے۔ اقبال کے یہاں وقت و مکاں سے انسانی رشتے کا تعین' فلسفہ و شعر کے حوالہ سے ہوا ہے۔ راشد کے یہاں اس طرح کے سوالات' ایک بہت بڑا استفہام ہے' یقینی اور بے یقینی کی مضطرب صورتحال اور اس کے تصادم اور گاہ گاہ بہم آمیزی سے پیدا کردہ اضطرار کے منطقوں کو جس طرح میراجی نے پیش کیا ہے' اس طرح کی کیفیت کو شعری گرفت میں لانا' اچھے اچھوں کا کام نہیں' میراجی کا کمال اس خوبی میں مضمر ہے کہ انہوں نے ساری حقیقت کو اس کی 'کلیت' میں ایک جزو کی حالت میں اپنے اندر سمیٹ کر دیکھنا اور دکھانا چاہا ہے۔ نظم کچھ یوں شروع ہوتی ہے:

سمجھ لو جو شئے نظر آئے اور یہ کہے کہ میں کہاں ہوں

کہیں بھی نہیں ہے

'سمجھ لو جو شئے نظر آئے یعنی کہ نمود تو ظاہر ہے لیکن 'کل' نہیں اور اگر وہ کل نہیں ہے تو 'ہونے کے باوجود' نہیں ہے۔

سمجھ لو جو شئے دکھائی دیا کرتی ہے اور دکھائی نہیں دیتی

ہے' وہ یہیں ہے

شاعر کہنا چاہتا ہے کہ دراصل' نمود حقیقتِ کل کا عکس ہے یعنی حقیقت کا جو ظل سا دہر میں جھلکیاں مارتا ہے' مگر نہ اسے کوئی دیکھ سکتا ہے' اور نہ سن سکتا ہے اور نہ ہی چھو سکتا ہے، آپ اس طرح بھی اسے سمجھ سکتے ہیں کہ جو ہم دیکھتے ہیں یعنی کہ مشاہدہ کرتے ہیں یا محسوس کرتے ہیں وہ دراصل 'کل' نہیں ہے اور نہ ہی ہم اسے کل کہہ سکتے ہیں۔ وہ تو محض ایک توہم ہے:

یہیں ہے مگر اب کہاں ہے

یہ کیا بات ہے، ایسے جیسے ابھی وہ یہاں تھی

مگر اب کہاں ہے؟

کوئی یاد ہے یا کوئی دھیان ہے، یا کوئی خواب!

نہ وہ یاد ہے اور نہ وہ دھیان ہے اور نہ وہ خواب ہے

مگر پھر بھی کچھ ہے

مگر پھر کچھ ہے

مذکورہ مصرعوں پر اگر غور کیا جائے اور ان مصرعوں کی تقطیع کی جائے' تو جو چند شواہد ہاتھ لگتے ہیں' ان سے پتہ چلتا ہے کہ شاعر کی ذات جو اس کا باطن بھی ہے وہ یہاں 'جزو' ہے اور وہ 'کل' کا مشاہدہ خارج میں دیگر مظاہر میں کرتا ہے' وہ نہ صرف دیکھ رہا ہے بلکہ سمجھنے کی سعی بھی کر رہا ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ سارے 'توہم' ساری نمود اور سارا وجود' صرف شاعر کی منفرد دید کے حوالہ سے ہے۔ یہ وہ نکتہ ہے جہاں میراجی اردو کی پوری شعری روایت میں' منفرد نظر آتے ہیں۔ شاعر کو حقیقت ایک ساعت کے لئے خود اس کے اندر بھی موجزن محسوس ہوتا ہے۔ بڑے فنکارانہ طریق سے جنس کا زاویہ بھی ایک بلند تر سطح پر عود آتا ہے اور شاعر کو وہ ایک متصوفانہ عنصر میں مبدل دکھائی دیتا ہے۔

وہ ایک لہر ہے، ہاں فقط لہر ہے
وہ ایک لہر ہے، ایسی جیسی کسی لہر میں تو کوئی بات ہی تو نہیں ہے
اسی بات کو رو رہا ہوں
اسی بات کو رو رہا ہے زمانہ

شاعر کہتا ہے کہ یہ ایک رو ہے جو دوسری رو سے مختلف ہے لیکن اس طرح کی صورتحال دراصل، شاعر کا اضطراب ہے، میری فہم کی سرحد سے پرے کہیں اس 'کل' کا جہاں ہے۔ وہ 'کل' سب چیزوں سے 'ماورا' ہے نہ کسی فلسفی اور نہ کسی مجذوب صوفی یا رشی منی کو اس بات کا ادراک ہے کہ آخر تو ہم کی حد کہاں ہے؟ اصل 'کل' کہاں ہے۔ دوسری ساعت میں شاعر خود کو نہ صرف حوصلہ دیتا ہے بلکہ ایک نوع کا دعویٰ بھی کرتا دکھائی دیتا ہے بڑے ہنر مندانہ طریقہ سے پورے تفاعل میں خود کو داخل کرتا ہے اور خود کی شرکت کی توثیق کرتا دکھائی دیتا ہے۔

زمانہ اگر رو رہا ہے تو روئے
مگر میں ازل سے تبسم میں، قہقہوں میں پلتا رہا ہوں
ازل سے مرا کام ہنسنا ہنسانا رہا ہے
تو کیا جب زمانہ ہنسا تھا تو اس کو ہنسایا تھا میں نے؟
یہ تم کہہ رہے ہو جو روتے رہے ہو
(اگر تم یہ کہتے ہو میں مانتا ہوں)

ان مصرعوں میں سوچ کی ایک نئی لہر اور خیال کی ایک نئی موج' ٹھاٹھیں مارتا نظر آتا ہے۔ شاعر کہتا ہے کہ میں اپنے معبود کی حقیقتوں میں پرورش پایا ہوں' پلا بڑھا ہوں اور میرا کام ہنسنا اور ہنسانا ہے یہ کام میں ازل سے کر رہا ہوں' تم تو سدا روتے رہے ہو تو اب اگر تم یہ کہو کہ زمانہ کو میں نے ہنسایا تھا تو میں یہ مان لیتا ہوں' صرف تمہارا دل رکھنے کے لئے

مگر جب زمانہ کو رونا' رلانا ملا ہے تو روتا رہے گا زمانہ
فقط میں ہنسوں گا
یہ ممکن نہیں ہے
زمانہ اگر روئے' روؤں گا میں بھی

زمانہ ہنسے گا تو میں بھی ہنسوں گا

مگر یہ زمانہ کا ہنسنا یا رونا' وہ شئے ہے نظر آئے اور

یہ کہے کہ میں کہاں ہوں' کہیں بھی نہیں ہوں

یہاں' اس حجاب کے عقب سے یہ صدا آ رہی ہے اور یہ کہہ رہی ہے کہ اس نمود کے یا اس ممکن کے سارے دکھ میرے دکھ ہیں' اس کی خوشیاں جو عارضی ہیں وہ میری خوشیاں ہیں مگر یہ نمود کے اضداد اگر انہیں مجھ تک لانا چاہیں اور مجھ سے جوڑنے کے لئے تو جان لو کہ میں ہمہ ہوں اور بے ہمہ ہوں کہ میں کہیں بھی نہیں ہوں کہ 'کل' ہر جگہ ہے اور کہیں مستقل ان کی سکونت نہیں۔ سو وہ بھی کل کی سطح پر غم و خوشی کے احساس سے بالکل عاری ہے۔ نہ میرے رونے پر اس کو کسی قسم کا غم ہوتا ہے اور نہ میرے رقص والہانہ پر اسے کوئی خوشی ہوتی ہے۔

زمانے کا ہنسنا زمانے کا رونا وہ شئے ہے

دکھائی دیا کرتی ہے اور دکھائی نہیں دیتی ہے اور یہیں ہے

یہاں پھر ایک گومگو کی اور تذبذب کی کیفیت' جسے ہم 'چھایا' کی بات سے بھی منسوب کر سکتے ہیں' کی گئی ہے کہ ہے اور نہیں ہے جو اس کی سطح پر میرے اور شاعر کے لئے ہے۔

میں ہنستا چلا جاؤ گا اور روتا چلا جاؤں گا اور پھر بھی

زمانہ کہے گا تو روتا رہا ہے، تو ہنستا رہا ہے

مگر یہ کہتا ہوں تم سے کہ میں ہی وہ شئے ہوں

جواب بھی نظر آئے اور یہ کہے میں کہاں ہوں تو پھر بھی دکھائی

نہ دے' اور کہے میں کہیں بھی نہیں ہوں

میں روتا رہا تھا میں ہنستا گیا ہوں

مگر تم تو ہنستے گئے تھے، بس اب تم ہی رو گے اور صرف

اک میں ہوں جو اب بھی ہنستا رہا ہوں

میں نے کسی جگہ لکھا ہے کہ تشکیک دراصل جستجو کی علت ہے' اس نظم میں بھی تشکیک کی لہریں متلاطم دکھائی دے رہی ہیں۔ ایک حساس انسان چاہے وہ عام قاری ہو یا پھر شاعر اس کے بیدار دل میں خارجی اور داخلی زندگی کے متنوع اور رنگارنگ مظاہر کا' ایک مرکز پر جمع ہونا' سارے رنگوں کا آپس

میں گھل مل کر ایک قوسِ قزح کی صورت میں نمود کرنا' پھر ایسے سوالات کا سر اُبھارنا کہ میں کون ہوں، کیا ہوں، یہ سارا عالم' وجود کیا ہے؟ کیا میری محبت سچائی سے عبارت ہے یا پھر خود فریبی ہے۔ میرا آخر اس کائنات میں کیا مقام ہے۔ یہ سارے سوالات' جو انسان کے ذہن میں ابھرتے ہیں' کسی شاعر سے میں' جدید نظم کی روایت میں متعارف نہیں ہوا جو اس قسم کے سارے ذہنی الجھاؤ کو اور اس طرح اضطراب کو اتنی سچائی اور صفائی کے ساتھ پوری شعری روایت میں بیان کیا ہو' جو بھی قاری اس نظم کو پڑھے گا اسے ایسا محسوس ہوگا کہ وہ کیفیت طاری ہوئی ہے' جس سے شاعر گزر رہا ہے تو لگے گا' میراجی کا اضطراب یا نا آسودگی کا احساس نہیں ہے بلکہ یہ تو اجتماعی سائیکی کا ترجمان ہے۔ میں اس طرح کی نظموں سے بہت کم روشناس ہوا ہوں۔ اس اعتبار سے نظم ایک کامل اکائی معلوم ہوتی ہے تمام مصرعہ آپس میں نہ صرف مربوط ہیں بلکہ عضویاتی پیوستگی کی جامع تصویر ہے۔ اس طرح کی نظمیں' صحیح معنوں میں ادبیاتِ عالیہ میں اپنا ایک مخصوص امتیاز قائم کر سکتی ہیں۔

نظم 'چل چلاؤ' میراجی کے کلیات کی پہلی نظم ہے' اکثر نے اسے دنیا کی بے ثباتی پر مبنی نظم قرار دیا ہے۔ کسی نے کہا اس کا موضوع مرد کی جنسی رغبت میں تنوع کا عنصر ہے یعنی مرد کے جنسی برتاؤ میں بوقلمونی کو دخل ہے۔

آیئے' نظم سے مکالمہ قائم کرتے ہیں اور نظم' خود ہم سب سے کیا کہتی ہے اس پر کیوں نہ غور کریں۔ کسی اور کی طرح مجھے بھی درد کا یہ مشہور شعر یاد آیا کہ

ساقیا یاں لگ رہا ہے چل چلاؤ
جب تلک بس چل سکے ساغر چلے

میراجی کے ہاں عورت اور مرد کے مابین' جو جنسی روابط ہیں انہیں وہ اس اصول پر کار بند دیکھتا ہے:

بس دیکھا اور بھول گئے
جب حسن نگاہوں میں آیا
من ساگر میں طوفان اٹھا
طوفان کو چنچل دیکھ ڈری، آکاش کی گنگا دودھ بھری
اور چاند چھپا تارے سوئے، طوفان مٹا ہر بات گئی
دل بھول گیا پہلی پوجا' من مندر کی مورت ٹوٹی

ان مصرعوں کی روشنی میں صرف اتنا کہا جاسکتا ہے کہ نوجوان کے دل میں جب عورت کا حسن شعلہ فشاں ہونے لگا تو نوجوان اپنی نظر چاروں طرف پھیرا' اچانک اس کی نگاہیں ایک دوشیزہ سے متصادم ہوئیں' ان مصرعوں میں پہلا مصرعہ پوری روئداد کے آغاز سے انجام تک کا بیان ہے' اس کا خوبصورت پہلو یہ ہے کہ خبر کے ساتھ ساتھ مبتدا بھی ہم رکاب ہے۔

لیکن میرے خیال میں نظم کا اساسی تفاعل اور اس کی سرگرمیوں میں تیزی' دراصل مذکورہ بند کے اس مصرعہ سے آئی ہے' وہ ہے' جب حسن نگاہوں میں آیا' جب محبوبہ سے آنکھیں چار ہوئیں تو دل میں ایک سیلاب سا اٹھا۔ دوشیزہ جو دراصل خود بھی بڑی چنچل تھی' اچانک سہم سی گئی۔ پھر یکا یک آکاش میں جھلمل ندی میں نور کی جگہ دودھ نے لے لی۔ دودھ میراجی کی اکثر نظموں میں جنس کی علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ اس کے بعد چاند نے خود کو بادلوں کی اوٹ میں چھپالیا' تارے محوِ خواب ہو گئے۔ یہاں مرد اور عورت کی ایک ہونے کی بات نہیں ہورہی ہے' نہ گھر بسانے کی کوئی بات چھیڑی گئی ہے۔ یہ بات عمل کی سطح پر' ہر بات گئی' کے ٹکڑے سے مترشح ہے کہ مرد کچھ دنوں کے بعد بھول گیا کہ اس نے ایک مٹیار کو عورت بنادیا ہے۔

دل بھول گیا پہلی پوجا، من مندر کی مورت ٹوٹی

علامتوں کا بلیغ استعمال ہوا ہے اور مذکورہ مصرع مٹیار کی کیفیت کو وضوح انگیز کرتی ہے۔ شاید بات اس کے ماں بننے کے عمل سے پہلے ہی مکمل ہوگئی اور یہ عمل عجلت اور بیتابی میں پوری ہوگئی، کس لڑکی نے اس واقعہ کے بعد اپنے من مندر میں جس دیوتا کی مورتی پوجنے کیلئے رکھی تھی اسے وہ بھول گئی اور ایسا لگا کہ یہ بات آئی گئی ہوگئی۔ یعنی کہ مندر خالی ہوگیا اور مورتی غائب ہوگئی۔

دن لایا باتیں انجانی پھر دن بھی نیا اور رات نئی
پیتم بھی نئی پریمی بھی نیا، سکھ سیج نئی ہر بات نئی
اک پل کو آئی نگاہوں میں جھلمل جھلمل کرتی پہلی
سندرتا اور پھر بھول گئے

مذکورہ مصرعوں کی قرأت سے یہ پتہ چلتا ہے کہ مرد کے دل میں ایک لمحہ کے لئے پہلی ایک دودن کی محبوبہ کی تصویر ابھر آتی ہے پھر غائب ہوجاتی ہے۔ اس طرح کی محبتیں عارضی ہوتی ہیں لہٰذا اس کے نتائج بھی عارضی ثابت ہوتے ہیں۔ بنیادی بات آغازِ جوانی میں جوڑے بدلنے کی ہے۔

نظم میں عورت کا رول پس منظر میں ہے' جب کہ مرد کی نفسیات کی طرفیں کھولنے کی کوشش کی گئی ہے۔ میراجی اس نظم میں کسی نہ کسی سطح پر ایک نوع کے Male Chauvinism کا شکار نظر آتے ہیں۔

مت جانو ہمیں تم ہرجائی
ہرجائی کیوں؟ کہیے؟ کیسے؟
کیا داد جو ایک لمحے کی ہو وہ داد نہیں کہلائے گی؟
جو بات ہو دل کی آنکھوں کی
تم اس کو ہوس کیوں کہتے ہو
جتنی بھی جہاں ہو جلوہ گری اس سے دل کو گرمانے دو

شاعر کے دل کی بات کھل کر سامنے آ گئی۔ ابھی اس دوشیزہ کے سلسلہ میں کشش صرف آنکھ اور دل تک محدود ہے۔ اگر کسی دوشیزہ کو دیکھا اور نگاہ نے اپنی پسندیدگی کا اظہار کیا اور دل میں اگر اس کے لئے ایک التہاب کی رو دوڑ گئی تو لوگوں بتاؤ کس نے کس کا نقصان کیا؟ یہ دنیا تو فانی ہے اس لئے نظم کا عنوان 'چل چلاؤ' رکھا ہے ہے کیونکہ اس کی ایک شق اس کا فنا ہونا ہے۔ کسی سے اگر مسرت حاصل ہوتی ہے' تو اس پر پابندی کیوں لگاتے ہو؟

کیا داد جو ایک لمحے کی ہو وہ داد نہیں کہلائے گی

اب بعد کے مصرعوں میں وقت و مکاں کے تناظر میں ان کی فہم اور شعور کے عوامل کا ذکر ہے۔ ساتھ ساتھ ایک جمالیاتی صداقت کی پرتیں بھی کھولنے کی سعی ملتی ہے۔

جب تک ہے زمیں جب تک ہے زماں
یہ حسن و نمائش جاری ہے
اس ایک جھلک کو چھلتی نظر سے دیکھ کے جی بھر لینے دو

جب تک یہ دنیا قائم ہے' اس طرح کے مناظر رونما ہوتے رہیں گے، یہ ایک جبلی صداقت ہے اور ہر فرد خلوت میں جب وہ جوانی کی دہلیز پر قدم رنجہ ہوتا ہے' تو اس طرح کے خواب ضرور دیکھتا ہے اور اسے شرمندۂ تعبیر کرنا چاہتا ہے اور اس صداقت پر جو زندگی کی اساس بھی تھی اور ایک نوع کا جبر بھی کیونکہ چشم فلک ہابیل قابیل کے زمانہ سے یہ منظر دیکھتا چلا آیا ہے اور آخر تک یونہی ہوتا رہے گا۔

ہم اس دنیا کے مسافر ہیں
اور قافلہ ہے ہر آن رواں
ہر بستی، ہر جنگل، صحرا اور روپ منوہر پربت کا
ایک لمحہ من کو لبھائے گا، ایک لمحہ نظر میں آئے گا

مذکورہ چار مصرعوں میں بے ثباتی دنیا اور انسان کا اس دارِ فانی سے اور تمام اشیاء کا رخصت ہو جانا' ایک بدیہی حقیقت ہے۔

آخر کے چند مصرعوں میں شاعر نے انسانی زندگی کے مختصر ہونے کے جبر کو بڑے فنکارانہ طریق سے بیان کیا ہے۔

ہر منظر' ہر انسان کا دِیا اور میٹھا جادو عورت کا
اک پل کو ہمارے بس میں ہے، پل بیتا، سب مٹ جائے گا
اس ایک جھلک کو پھسلتی نظر سے دیکھ کے جی بھر لینے دو
تم اس کو ہوس کیوں کہتے ہو
کیا داد جو اک لمحے کی ہو وہ داد نہیں کہلائے گی؟

اس نظم کی فرہنگ ایک نوع کی داد اور حسن کا سپاس نامہ پیش کر رہی ہے جو جمالیات کے لئے غذا فراہم کرتی ہے۔ اس میں جنس کا کوئی لمس نہیں ہے اور نہ ہی ارتعاش ہے، تتلی کا پھول پر رقص کرنا' حسن کی بارگاہ میں دراصل ایک نوع کا ہدیۂ سپاس ہے اور پھر یہ ہدیۂ سپاس پھول پھول پر نذر کیا جاتا ہے، اس طرح کی ستائش اور پرشش میں کوئی عیب نہیں۔

درج ذیل تین مصرعوں میں شاعر نظم کو اس کی سطح سے اٹھا کر کائناتی وقت سے ہم کنار کر دیتا ہے۔ یہ نظم میرا جی کی بڑی اور عمدہ نظموں میں شمار کی جا سکتی ہے۔

ہے چاند فلک پر اک لمحہ
اور ایک لمحہ یہ ستارے ہیں
اور عمر کا عرصہ بھی، سوچو اک لمحہ ہے

میرا جی کی ان نظموں کو بلا مبالغہ دنیا کی بڑی نظموں کی صف میں آسانی سے رکھا جا سکتا ہے۔
میرا جی کی ایک نظم 'کٹھور' کے عنوان سے ہے جس کے معنی کی کئی شقیں ہیں، کٹھور کے معنی، سخت دل،

ضدی اور ہٹیلا کے بھی ہوتے ہیں لیکن یہاں شاعر ضدی کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ یہ موضوع، پیرا یہ بیان اور مرصع کاری کی سطح پر ایک کامیاب نظم ہے۔ یہ نظم کل تین بندوں پر مشتمل ہے اس کی بحر ہندی ہے۔ فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فا ہر بند چار ہم قافیہ مصرعوں کا ہے، نظم کا لہجہ بہت سادہ اور معصومیت سے لبریز ہے، ہندی الفاظ کی آمیزش نے ایک انوکھا رنگ پیدا کر دیا ہے اور موسیقیت بھی ایک الگ نہج پر اپنا تفاعل کر رہی ہے۔ یہ انسان کا مقدر ہے کہ ہر وقت اس کے اندر جو خواب پلتے ہیں' کوئی ضروری نہیں کہ اس کی تکمیل ہو جائے' اسے حالات کی ستم ظریفی بھی کہہ سکتے ہیں یا پھر ان کا مقدر انسانی فطرت کی یہ طرفگی ہے کہ وہ نایافت کی تمنا کرتا ہے اور یہی تمنا اور اس کی آرزو' اسے منزل کی طرف نہ صرف گامزن رکھتی ہے بلکہ اس کی منزل بہ منزل ترقی کا راز بھی ہے۔ دوسری اہم بات جس کی صداقت سے ہم روگردانی ہرگز نہیں کر سکتے کہ ہر سچے فنکار کے اندر ایک بچہ ہمکتا رہتا ہے جو کبھی مسکراتا بھی ہے' کبھی اُداسی کا پیکر بھی نظر آتا ہے۔ میراجی کا بچہ میراجی کے ساتھ جب تک جیا نہ صرف آسمان کی طرف تکتا رہتا بلکہ تاروں سے مکالمہ کرتا۔ تتلی کی طرح کبھی اس پھول پر کبھی اس پھول پر ناچتا کودتا، کبھی چندر ما کو پکڑنے کی کوشش کرتا' ان تمام باتوں سے ایک جمالیاتی فضا خلق ہوتی ہے اس کے اسلوب کی سادگی' جو دراصل اپنے اندر پُر کاری کے بھی بھرپور امکانات رکھتی ہے' کا اظہار ہوتا ہے۔ بین السطوری مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ یہ نظم دراصل میراجی کے باطن کے مشاہدہ پر منتج ہے۔ اس نظم کے انتخاب کا واحد مقصد میراجی کے اندر جو بچوں جیسی کیفیت ہے اس کی ترجمانی کے علی الرغم میراجی کی روح سے' اس کی حیرت اور استعجاب کا ہم کنار ہونا بھی ہے۔

انوکھا لاڈلا کھیلن کو مانگے چندرمان

یہ انوکھا لاڈلا' جتنے مناظر اس کے سامنے بکھرے پڑے ہیں مثلاً پیڑ، دریا، جھیل، ندیاں نالے ہیں' چاروں طرف ہرا بھرا جنگل' اور فطرت نے جمالیات کی پوری چادر تان رکھی ہے لیکن اس کا دل کسی طرح بھی بہلتا نہیں' جو چیزیں اس کی دسترس میں نہیں ہے اس کی طرف لپکتا ہے جتنے بھی مناظر ہیں وہ بچوں کی دل دہی کے لئے کافی ہیں' اس کے علاوہ ماں ہیں، ماں کی سکھیاں ہیں ان کی جیٹھانیاں یہاں تک کہ دیورانیاں سب اس بچے کو سینے سے لگاتی ہیں' پیار کرتی ہیں مگر ہے تو بالک اور بالک کو منانا اتنا آسان بھی تو نہیں۔ انسان کی فطرت میں یہی ایک معصوم طرحدار ہے جو باقی تمام اوصاف سے زیادہ دلکش، دلآویز اور جمالیاتی کیف وکم سے معمور ہے۔

دھرتی پر پربت کے دھبے دھرتی پر دریا کے جال
گہری جھیلیں، چھوٹے ٹیلے ندی نالے باؤلی و تال
کالے ڈراؤنے والے جنگل صاف چمکتے سے میدان
لیکن من کا بالک اُلٹا ہٹ کرتا جائے ہر آن
انوکھا لاڈلا کھیلن کو مانگے چندر مان

سندر سانولی موہن گوری گود میں لیں کاندھے سے لگائیں
میٹھی ، رسیلی ، ہلکی ہلکی صدا میں لوری ، گیت سنائیں
لیکن روتے روئے مچلے مچل مچل کر ہو ہلکان
چُن چُن کلیاں صاف اور اُجلی نرم چمکتی سیج بچھائیں
گلے لگائیں چومیں چاٹیں سو نازوں سے ساتھ سلائیں
سوئے نہ سونے دے ،اوروں کو جاگے جگائے ہر آن
انوکھا لاڈلا کھیلن کو مانگے چندر مان

شاعر نے بچے کی انوکھی فطرت کی بڑی کامیاب تصویر کشی کی ہے۔ یہ انوکھا بچہ ہے کہ چاند جیسی خوبصورت عورتیں اس کو چومتی ہیں اور منانے کی کوشش کرتی ہیں لیکن یہ ماننے کو ہرگز تیار نہیں۔ نظم میں جو اصلی بات ہے وہ ان کہی ہے یعنی کہ untold ہے کیونکہ من کے اندر کا انوکھا لاڈلا ساری عمر انوکھا لاڈلا نہیں رہتا۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ بڑا ہو کر کھیلنے کے لئے چندر مان کی ضد چھوڑ دیتا ہے۔ کون ہے جو یہ وثوق سے کہہ سکتا ہے کہ اب میں چاند نہیں مانگتا اور نہ ملے تو ہٹ اور ضد نہیں کرتا؟ میراجی کی اس نظم کو تفہیم کے مرحلے میں جب میں مصروف تھا تو مجھے اختر الایمان کی نظم ایک 'لڑکا' یاد آ گئی۔ اس میں بھی ایک مصرعہ جو بنیادی مصرعہ ہے' ہر بند کے بعد یوں آتا ہے۔ یہ لڑکا پوچھتا ہے' اختر الایمان تم ہی ہو' یہاں یہ لڑکا اختر الایمان کا ہم زاد ہے۔ اختر الایمان کی یہ نظم میراجی کی اس نظم کی طرح بہت کامیاب اور فقید المثال ہے کہ یہ نظم تجسیم کاری سے وہ کارنامہ انجام دیتی ہے جو لاکھ بیانات سے ممکن نہیں۔ یہ لڑکا موجودہ آلودگیوں اور ناہمواریوں کی یلغار میں ایک موجِ طاہر کی طرح ،ایک موجِ نور کی طرح ہر شخص کا ہم سفر ہے۔ ہم سب اس لڑکے سے واقف ہیں شناسا بھی ہیں لیکن زمانہ کے ہاہو میں' ہم کسی مقام پر اس سے بچھڑ گئے ہیں۔

اس حقیقت سے ادب کا سنجیدہ قاری کبھی انکار نہیں کر سکتا کہ جدید ادب نے جہاں ایک طرف نئی روشنی کو لبیک کہا ہے وہاں انسان کے اندر تاریکی کی موجودگی کو نہ صرف نشان زد کرنے کی سعی کی ہے بلکہ اس کا اِدراک بھی فراہم کیا ہے اور تاریکی کے اچھے اور برے کارناموں کی طرف بھی ہماری توجہ مبذول کرانے کی کوشش کی ہے۔ جدید انسان کا ایک بڑا کارنامہ اس کی ایک اہم دریافت یہ ہے کہ نجات یا روشن ضمیری فقط ذات کے روشن حصوں کی زیارت سے حاصل نہیں ہوتی۔ تاریکیوں میں پورے انسانی وقار کے ساتھ سفر کرنے سے بھی حاصل ہوتی ہے۔ شاید کچھ لوگوں کو نجات کے اس تصور کو تسلیم کرنے میں تھوڑی بہت قباحت ہو یا پھر اس تصور کو قبول کرنے میں تامل ہو۔ جدید ادب اس طرح کی صورتحال سے نمٹنے میں معین و مددگار ثابت ہوتا ہے۔ جدید عہد سے قبل یہ سوچ غالب تھی کہ درد کا حد سے بڑھنا ہی درد کا علاج ہے مگر جدید عہد میں حد سے بڑھتے ہوئے درد کو مکمل انسانی وقار کے ساتھ جھیلا جاتا ہے۔ جدید انسان کے اس طرح 'وژن' کو میراجی نے اپنی نظم 'یگانگت' میں بڑی فنکارانہ طریق سے پیش کیا ہے۔ یہ ایک غیر معمولی نظم ہے اسے اردو میں جدید نظم کی ایک 'کلاسک' کہنا غلط نہ ہوگا' میراجی کا کمال یہ ہے کہ اس نظم میں یگانگت کے روایتی مفہوم کو نہ صرف Subvert کیا ہے بلکہ یگانگت کو متضاد و متخالف کے خاتمہ کے مفہوم میں نہیں بلکہ متضاد و متخالف کو قبولیت کے معنی میں لیا ہے۔ نظم کا آغاز دیکھیں:

زمانے میں کوئی برائی نہیں ہے
فقط ایک تسلسل کا جھولا رواں ہے
یہ میں کہہ رہا ہوں

'یہ میں کہہ رہا ہوں' کے ٹکڑے میں نہ صرف واحد متکلم اپنی 'انا' کی پوری قوت اور توانائی کے ساتھ موجود ہے بلکہ بڑی جرأت کے ساتھ اعلان بھی کرتے دکھائی دیتے ہیں کہ زمانہ' دراصل ایک تسلسل ہے ایک رواں دریا کے بہاؤ کی طرح ہے' جو کبھی رکتا نہیں ایک دائمی Sequence ہے۔ قدرت کے نظام میں ہمیں اختیار نہیں ہے کہ ہم کوئی اختلال پیدا کریں۔ موسمِ بہار کے ساتھ موسمِ خزاں کا آنا فطری ہے کہیں شادیانے بجتے ہیں تو کہیں ماتم گساری کا ماحول ہے۔ درختوں میں کہیں جھولے لگے ہیں کہیں کھیتوں میں ہریالی کا سماں ہے، یہی تسلسل قائم رہے گا یہ کون کہہ رہا ہے؟ جس نے کئی راتیں آنکھوں میں کاٹ دی ہیں۔

میں کوئی برائی نہیں ہوں، زمانہ نہیں ہوں، تسلسل کا جھولا نہیں ہوں
مجھے کیا خبر کیا برائی ہے کیا زمانے میں ہے اور پھر میں تو یہ بھی کہوں گا
کہ جو شے اکیلی ہے اس کو فنا ہی فنا ہے۔

نظم میں جو متکلم ہے اس نے خود کو پورے طور پر عریاں کر دیا ہے۔ گویا کہ اپنی ذات پر کوئی حجاب نہیں ڈالا وہ نہیں جانتا کہ برائی کی نوعیت کیا ہے؟ نہ برا ہے اور برائی سے کوئی اسے علاقہ ہے۔ وہ خود کو زمانہ بھی نہیں کہتا جو برائی بھلائی کو وجود دیتا ہے۔ وہ تو بس اکیلا اور تنہا آدمی ہے جسے اس بات کی خبر ہے کہ جو تنہا ہے وہ آخر میں فنا کا شکار ہوگا۔ فنا ہونا صرف اکیلا کو یعنی کہ تنہا کا مقدر ہے۔ مقامِ حیرت یہ ہے کہ جو باتیں صوفیاء اپنے ملفوظات میں بیان کرتے تھے شاعر جوان باتوں سے بے نیاز ہے' ان مسئلوں سے ماوراء ہے وہ کیا کہتا ہے ذرا آپ بھی سنئے:

برائی، بھلائی، زمانہ، تسلسل یہ باتیں بقاء کے گھرانے سے آئی ہوئی ہیں

ہندوؤں کی پرانی کتابوں میں بھی یہ بات کہی گئی ہے کہ وہ تنہا تھا اس نے کہا میں کئی ہو جاؤں لہٰذا اس نے سنسار بنا دیا پوچھا کیسے کہا جیسے مکڑی جالا اپنے اندر سے نکال کر بچھا دیتی ہے جو تنہا تھا' کئی میں تقسیم ہو گیا۔ عدم کو نیست کر کے یعنی کہ... being کو nothingness بنا دیا۔ اب پھر اس مصرعہ سے نظم کی ابتداء کرتا ہوں۔

برائی، بھلائی، زمانہ تسلسل، یہ باتیں بقا کے گھرانے سے آئی ہوئی ہیں
مجھے تو کسی بھی گھرانے سے کوئی تعلق نہیں ہے
میں ہوں ایک اور میں اکیلا ہوں، ایک اجنبی ہوں
یہ بستی، یہ جنگل یہ بہتے ہوئے رستے اور دریا
یہ پربت، اچانک نگاہوں میں آتی ہوئی کوئی اونچی عمارت
یہ اُجڑے ہوئے مقبرے اور مرگِ مسلسل کی صورت مجاور
یہ ہنستے ہوئے ننھے بچے یہ ٹکرا کے گرتا ہوا ایک اندھا مسافر
ہوائیں، نباتات اور آسمان پر اِدھر اُدھر آتے جاتے ہوئے چند بادل

یہ کیا ہیں؟
یہی تو زمانہ ہے یہ ایک تسلسل کا جھولا رواں ہے
یہ میں کہہ رہا ہوں

اتنی تہہ دار اور معنیات سے پُر کلام، بہت دنوں کے بعد باصرہ نواز ہوا ہے، میں نے جدید نظموں میں اس نظم کو 'یکتائے روزگار' پایا ہے۔

چند مصرعوں میں میراجی، مسلسل آنے والے نظارے، سامنے رہنے والے قدرتی مناظر دریا، پہاڑ، آسمان اور آسمان پر اڑتے ہوئے بادل بھی دکھائے۔ ننھے بچوں کی ہنسی، ان میں ہمکتی ہوئی زندگی اور اندھے مسافر کی گاڑی سے ٹکرا کر پاش پاش ہو جانا، اُجڑے ہوئے مقبرے اگلے زمانوں کے فانی انسانوں کے آثارِ عبرت اور مقبروں کے مجاور جو زندہ مردے ہیں، سب مناظر یکجا دکھائی دیتے ہیں۔ جیسے لگتا ہے کہ ایک نگار خانہ قائم کر دیا ہے جس میں رنگ رنگ کی تصویریں آویزاں ہیں۔ بظاہر وحدت کی تشکیل میں تسلسل کو گواہی کے طور پر پیش کر دیا ہے۔ ان تصاویر کی نقاب کشائی کے بعد یہ کہا۔

یہی تو زمانہ ہے، یہ اک تسلسل کا جھولا رواں ہے۔ ایک فلسفیانہ خیال ہے کہ جو خارج میں ہے وہ میری گواہی سے ہے، اس لئے اس کی گواہی دے رہا ہوں کہ وہ ہے۔ خالق نے اپنی خلاقی پر مہر تصدیق لگانے کے لئے ہی حضرت انسان کی تخلیق کی۔ اس نظم میں ایک مقام ایسا بھی آتا ہے جب شاعر اس نکتہ کی وضاحت کرتا ہے، کہ خارجی دنیا سے ہونے نہ ہونے کا انحصار intellegent being کی گواہی پر منتج ہے۔ میراجی اس نظم میں یگانگت کے روایتی معنی کو تہہ و بالا کر دیتے ہیں۔ 'یگانگت' میں مانند برائی، بھلائی، زمانہ، تسلسل جیسے الفاظ تجریدی اور مابعد الطبیعات کی ہیں۔ میراجی انہیں بقا کے گھرانے سے آئے ہوئے تصورات سے عبارت قرار دیتے ہیں۔ دوسری طرف انسان ہے جو اکیلا ہے تنہا ہے اور فانی ہے۔ لیکن یہی انسان جب جنگل، پربت، دریا، ننھے بچوں، اندھے مسافروں، ہواؤں، بادلوں، یعنی ایک آرک ٹائپل دنیا کی تمثیل کو دیکھتا ہے تو انہیں اپنے گھرانے کی اشیاء قرار دیتا ہے یعنی اس سے ایک نوع کی یگانگت محسوس کرتا ہے۔ یہ سب اشیاء فنا کے گھاٹ اترنے والی اشیا ہے، دوسرے لفظوں میں وہ بقا کے مقابلے میں فنا کے گھرانے کا تصور قائم کرتا ہے اور اس سے یگانگت محسوس کرتا ہے:

یہ سب کچھ، یہ ہر شئے مرے گھرانے سے آئی ہوئی ہے
زمانہ ہوں میں، میرے ہی دم سے ان مٹ تسلسل کا جھولا رواں ہے
مگر مجھ میں کوئی برائی نہیں ہے
یہ کیسے کہوں میں
کہ مجھ میں فنا اور بقا دونوں آ کر ملے ہیں

حقیقت دراصل یہ ہے کہ بقا کے گھرانے کی جملہ اشیاء تجریدی تصورات ہیں جب کہ فنا کے گھرانے کی اشیاء، اِردگرد کی فطرت اور انسانی دنیا کی حقیقی حسی اشیاء ہیں۔ بقا اور فنا انسان کے اندر الجھتے رہتے ہیں۔ بقا انسان کی فنا پذیری سے یگانگت کے رشتے میں بندھ جاتی ہے۔ آخر اس پر یہ کشف کے طور پر ظاہر ہوتا ہے کہ انسان کی فنا پذیری ہی کو بقا ہے۔

اس نظم میں میرا جی نے انسانی وجود کی الجھن کو موضوع بنایا ہے۔ میرا جی کی شاعرانہ بصیرت کی داد دینی چاہئے کہ انہوں نے نظم کا عنوان 'یگانگت' رکھا ہے۔ اس نظم کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ میرا جی حسی اور مادی دنیا سے زیادہ تصوراتی خیال کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں۔ میرا جی کے یہاں نظم کے معنی کا سرچشمہ اب تصور و خیال کی دنیا بن جاتی ہے۔ مختلف فلاسفر اور دانشوروں نے عالم وجود کی حقیقت اور اس کی معنویت کو تسلیم کیا ہے کیونکہ انسان کی آنکھیں اس کی سماعت کی قوت اور فہم و اِدراک کے جرثومہ' اس صداقت کی گواہی دیتے ہیں کہ اس کارخانہ کو چلانے والا کوئی تو ہے۔ اس غیر معمولی نظم کی خوبی، کئی باتوں میں مضمر ہے کہ اس نظم کی لفظیات اور لہجہ کی نرم آثاری' ہماری محترم شعری روایت سے ایک مربوط وابستگی پر منتج ہے۔

میرا جی جدید اردو نظم کی روایت میں ایک ایسا شاعر ہے۔ جس کے موضوعات کے تنوع کے علی الرغم مختلف اسالیب کے تجربے بھی ملتے ہیں۔ ان کی نظموں میں مختلف تجربوں کے حوالے سے تھوڑی تفصیل کے ساتھ بعد کے سطور میں مکالمہ قائم کیا جائے گا، لیکن یہاں صرف قارئین کو اتنا بتاتا چلوں کہ ان کے یہاں عروض میں بھی نت نئے تجربے کی کہکشاں دکھائی دیتی ہے۔ عربی عروض کی مختلف شکل وصورت پر ان کو دسترس تو حاصل تھی لیکن ہندی بحروں کا بھی اچھا گیان رکھتے تھے۔ میرا جی کو طبعاً ہندی بحر فعلن، فعلن اور پنگل سے بھی خاص لگاؤ تھا۔ یہاں مفعول، مفاعیلن فعلن دو بار رکھی ہے۔ انہوں نے ایک نظم میں 'کتھک' رقص جو ہندوستان میں رقص کی کئی قسموں میں اپنا ایک امتیاز رکھتی ہے اسے میرا جی نے ایک نظم میں بڑے فنکارانہ طریق سے پیش کرنے کی سعی کی ہے اور اس بات کا خاص لحاظ رکھا ہے کہ اس نظم میں خیال رقص کے 'ماڈھیم' سے ہی اپنا اظہار کرے اور کوشش اس بات کی کرے کہ خیال کا اظہار ناچ کی اصطلاحوں میں ہی ہو۔ نظم کا اصل حسن اس کے رچاؤ، لمسیاتی کیف وکم اور اس کے چال کے ہاؤ بھاؤ میں ہے۔ اس سے زیادہ نظم کی وضاحت' مطالعہ کے اثرات کو کم کردے گی، آپ نظم ملاحظہ کریں:

دیوار پہ نقش مصور کے یا سنگتراش کی کاریگری
یا سرخ لبادہ سجائے ہوئے موہنی چنچل شیشے کی پری
(یہاں بلور بدن رقاصہ ہے، سرخ پشواز میں)
یا بن کے پرانے مندر میں بولے جو پجاری ہری ہری
اس کے دل کی دیوداسی ایک اور ہی روپ میں ناچتی ہے
اب دائیں جھکو، اب بائیں جھکو یوں ٹھیک یونہی ایسے ایسے

مذکورہ بند میں رقاص دیوداسی کے کتھک کے رنگ بھاؤ اور اس کے لئے تال اور اس کے بدن کی تمام تر ماتراؤں سے ہم آہنگ ہونا، بول کو پکڑنے کے لئے اپنے جسم کو سمیٹنا اور لئے کو نہ صرف اٹھاتے چلے جانا بلکہ پورے رقص کی تمام حرکتوں کو قابو میں رکھنا' نگاہوں کی چلت پھرت، کبھی دائیں دیکھا، کبھی بائیں دیکھا' جو کتھک رقص کے بنیادی مطالبات ہیں اس کی گمبھیرتا کو سمجھنا' کبھی ہتھیلیوں سے لئے اور تال سے کامل آہنگی اور مطابقت قائم کرنا۔

بعد کے مصرعوں میں راجا کے تخت وتاج سے کنارہ کشی کی بات آئے گی۔ اکثر کتھک میں دیکھا گیا ہے کہ مہاراج رام اور سیتا کی کتھا بیان کی جاتی ہے۔ 'کتھا واچک' بڑے لطف اور پورے تام جھام کے ساتھ رام اور سیتا کے بن باس کی کتھا سناتا ہے۔ مہاتما بدھ نے بھی راج پاٹ سے خود کو علیحدہ کر لیا تھا لیکن ان کی کتھا 'کتھک' کا موضوع نہیں بنتی جب کہ ہندو اساطیر میں تخت چھوڑنے کے تعلق سے رام اور مہاتما بدھ کے بارے میں بہت کچھ لکھا مل جاتا ہے لیکن یہاں جو بات ہو رہی ہے وہ رام چندر جی کی ہے:

کیوں چھوڑا راج سنگھاسن راجا نے بن باس لیا، کیا بات ہوئی
کب سکھ کا سورج ڈوب گیا، کب شام ہوئی کب رات ہوئی
ساون کی رِم جھم گونج اٹھی۔ بادل چھائے برسات ہوئی
راجا تو کہاں۔ پرجا پیاسی، اک اور ہی روپ میں ناچتی ہے
اب دائیں جھکو، اب بائیں جھکو، یوں ٹھیک، یونہی ایسے ایسے

مذکورہ مصرعوں میں جو باتیں کہی گئی ہیں وہ دیوداسی کی نرت میں دکھائی ہے۔ سوامی اسے رقص کے گرامر سے واقف کرا رہے ہیں۔ پاؤں اسی طرح رکھو، آنکھوں کو کچھ اس طرح جنبش دو، نگاہ

کی سمتیں ایک خاص ادا سے بدلو، پورا منظر نامہ، رقص کے حوالہ سے خلق کیا جاتا ہے لیکن کتھک رقص کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ رقص کے پس منظر میں ایک گائیک ہوتا ہے جو کتھا کو رقص کے ساتھ گاتا بھی ہے، لیکن اسے لَے اور تال کے ساتھ گائیکی کا بڑا خیال رکھنا پڑتا ہے۔

کوئی گیت سنے، کوئی ناچ کرے اپنے سر کو دُھنے، دیوانہ ہے
مٹ جائے گا دھن کا، دھیان آئے۔ یہ گیت یہ ناچ بہانہ ہے
سارے گا پا دھانی بھید ہے بھید مگر یہ فسانہ ہے
اس بھید کو بوجھ تھکے گیانی اب ندی بہتی جاتی ہے
کبھی دائیں گئی، کبھی بائیں گئی۔ کبھی اوٹ کے پھر سے بڑھی آگے
تو کون ہے بول، بتا تیرا کیا نام ہے، دیس کہاں تیرا؟
کیا ایک چھلاوا ہے؟ کھو جائے تو کیسے پائیں نشاں تیرا
ہم ایک زمان ومکاں کے ہیں اور تو ہر ایک جہاں تیرا
تیری آواز تو الجھاتی ہے، گونج کے کہتی جاتی ہے
جو جاگ رہے تھے سو بھی چکے، جو سوئے تھے چونک اٹھے، جاگے

مذکورہ سطروں میں شاعر کسی سے مخاطب ہے، ہم آپ نے دیکھا کہ اس سے پہلے دو کردار اپنا رول ادا کر رہے تھے۔ ایک کردار ناچنے والی دیوداسی ہے اور ایک رقص کے گُر سکھانے والے اور پوری رقص کو Control کرنے والے مہاراج تھے اور ایک آواز پس منظر میں گانے والے کی تھی، جو رقص کی لَے کو قائم کر رہی تھی۔ لیکن اب جو آواز گونجتی ہے وہ صرف گانے والے کی ہی معلوم ہوتی ہے لہٰذا اس کردار سے خطاب ہے یعنی کہ وہ مخاطب ہے جو ہے تو پیچھے لیکن وہ رقص سُر تال اور طبلہ، سارنگی اور دوسرے استعمال ہونے والے Instruments کو بھی راستہ دکھا رہا ہے۔ وہ اپنا کردار بخوبی نبھایا ہے، ان مصرعوں میں دو لفظ کی بڑی معنویت قائم ہوتی ہے ایک لفظ ہے چھلاوہ دوسرے مصرعہ میں اور تیسرے مصرعہ میں 'یہ ایک جہاں تیرا' باقی سارے کردار، دیوداسی، رقاص، مردنگ، طبلہ اور عہدے والا اور ہم اس دھرتی کے باسی ہیں پر تو ایک چھلاوہ ہے۔ ابھی ہے اور ابھی نہیں ہو جائے گا' اور بات یہیں ختم نہیں ہوتی بلکہ یہ سارا سنسار تیرا ہے۔ اس سنسار کے سارے مظاہر' تیرے ہاتھ میں یا تجھ سے ہیں۔ یہ کتھک ناچ حقیقت میں' شاعر کے ذہن میں ہندو دیومالا کے پیش نظر شیو شنکر کا ناچ ہے۔ ناچ

کو جو یہ راس پر رچائی گئی تھی، اس کے پردے میں اس سنسار کو نشٹ یعنی نیست و نابود کرنے کا آغاز کر دیا۔ (اسے آپ خوبصورت قیاس پر بھی مبنی قرار دے سکتے ہیں) لیکن ایسا ہونا ضروری بھی نہیں، معنی اور اس کے اعماق تک پہنچنے کا صرف یہ ایک وسیلہ ہوسکتا ہے۔

مختصر یہ کہ یہ نظم میراجی کی موضوعاتی بے کرانی اور وسعت کا بہترین ترجمان ہے۔ ان کی نظموں کا کینوس کتنا آفاق گیر ہے، آپ خود ہی اندازہ لگا سکتے ہیں۔ انہوں نے کمند کہاں کہاں نہیں ڈالی ہے، اسے اگر نظم کی بجائے کویتا کہا جائے تو یہ خلافِ عقل نہ ہوگا۔ اس تخلیق کے حوالہ سے آپ میراجی کے اسلوب کے تشکیلی عناصر سے بہتر طریقے سے روبرو ہوسکیں گے۔ یہ کویتا ہر اعتبار سے ایک برتر سطح پر فائز ہے۔ میراجی کے شاعرِ اسالیب ہونے کی یہ تخلیق ایک گواہ ہے۔ آریائی، عجمی اور عربی بحروں پر، میراجی کی مضبوط گرفت کا بہترین نمونہ ہے۔

اوپر کے سطور میں یہ باتیں کہی ہیں کہ میں نے جدید اردو شاعری کی روایت میں کم از کم موضوع کی سطح پر اتنی بوقلمونی اور گونا گونی نہیں دیکھی۔ میراجی کی نظمیں اس کی بہترین شواہد فراہم کرتی ہیں، اس سلسلہ میں کسی حد تک اختر الایمان اور راشد کو ان کا ہم سفر قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس کے علی الرغم اسالیب میں بھی تجربوں کی ایک قوسِ قزح بھی بنتی نظر آتی ہے۔ میراجی کی کئی نظمیں ایسی ہیں جو تصورات کی طرفیں مختلف طریقے سے کھولتی دکھائی پڑتی ہیں، جب تصور کسی زرخیز شعری تخیل سے ہم آہنگ اور ہم آمیز ہوتا ہے تو 'بلمپت' جیسی نظم کی نمود ہوتی ہے۔ اس سے پہلے آپ رقص کے موضوع پر ان کی ایک نظم ملاحظہ کر چکے۔ اب ان کی موسیقی سے تعلق رکھتے ہوئے ایک نظم غور فرمائیں۔ موسیقی کے گھرانے سے خیال کا بھرپور تعلق ہے۔ جو لوگ موسیقی کے گرامر سے واقف ہیں وہ 'بلمپت' جسے ہم موسیقی کی زبان میں خیال بھی کہتے ہیں۔ اس موضوع پر میراجی کی اس خوبصورت نظم کی تفہیم کی سعی کی جائے۔ موسیقی میں الاپ کے تین حصے ہوتے ہیں۔ بلمپت، مدھر، اور درت۔ بلمپت کو آپ آہستگی سے ادا کئے جانے والا اَلاپ بھی کہہ سکتے ہیں۔ دَرت کی حیثیت درمیانہ ہے اور دَرت مدھر کے مقابلے میں تھوڑا تیز ہوتا ہے۔ آپ لوگ جو موسیقی کے مضمرات سے کسی قدر واقف ہیں، وہ جانتے ہیں کہ اَلاپ کسی بھی راگ کو اس کی مخصوص کیفیت اور آہنگ سے نہ صرف ہمکنار کرتا ہے بلکہ اسے منضبط رکھنے میں موثر کردار بھی ادا کرتا ہے اور ان تمام باتوں سے ایک اختصاصی فضا کی تخلیق بھی ہوتی ہے۔ ایک اہم بات یہ کہ الاپ میں کسی میوزیکل Musical intruments کا کوئی رول نہیں ہوتا،

سوائے تان پورا کے۔ اس اہم نکتہ سے واقف ہونا ضروری ہے کہ 'خیال' میں نہ صرف روانی ہوتی ہے بلکہ اس کا فن برجستگی کا ایک نوع کا لحاظ ہے۔ خیال کو گائیک کی استعداد اور اس کی صلاحیت کا ایک طرح سے امتحان بھی کہا جا سکتا ہے۔ ہمارے ملک میں ایک روایت یہ رہی ہے کہ مرد اونچی آواز میں دھرپد گاتے تھے اور زنان خوانوں میں خواتین آہستہ گایا کرتی تھیں۔ عورتوں نے خیال میں نفاست پیدا کی اور اسے نہ صرف گایا بلکہ اپنی صلاحیتوں کا اس میں بہترین اظہار بھی کیا۔

اب ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے خیال یا پھر بلمپت سے میراجی کی نظم کے مفہوم سے کیا رشتہ ہے؟ نظم پڑھنے سے پتہ چلتا ہے کہ شاعر نے الاپ سے کیا کام لیا ہے اور جس طرح خیال کی گائیکی میں اپنا ایک اہم کردار ہوتا ہے اور اس کی صلاحیتوں کا ایک نادر مظہر قرار پاتا ہے اس طرح نظم میں خیالی دنیا ہی کو تخلیق اور معنی کا سرچشمہ قرار دیا گیا ہے۔ یعنی وہ دنیا جس کا کوئی ٹھوس مرکز نہیں ہے:

خیال ہے خیال ہے، خیال کے علاوہ اور کوئی بات ہو
جو حاصل حیات ہو
یہ ممکنات کہیں کہیں
خیال سے جو پہلے تھا وہ مٹ گیا
خیال کے بعد جو آئیگا وہ مٹ ہی جائے گا
تو کیا تو ایک خیال تھی، تو مٹ گئی

تو کیا میں ایک خیال ہوں جب، حیات مٹ گئی تو ایک روز ایک پل میں مٹ ہی جاؤں گا۔
یہ بات ہے تو پھر مجھے کوئی بتائے حاصل حیات کیا ہے؟ (کچھ نہیں)

پوری نظم کے منظر نامہ پر خیال کا ہی بسیرا ہے۔ کیونکہ ایک خیال آتا ہے اور ایک خیال جاتا ہے پھر ایک اکھوا پھوٹتا ہے خیال سے لیکن خیال کے گرد ہی نظم طواف نہیں کرتی بلکہ یہ نظم ایک وسیع Paradimn تناظر خلق کرتی ہے۔ جس میں موت، امکان، تیقن، اعتماد، تشکیک، ثبات اور بے ثباتی اور وقت کے تماشہ کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ خیال کا یہ انوکھا کھیل' نہ صرف انسان کی نفسی اور موضوعی دنیا کی حقیقت ہم پر آشکار کرتا ہے بلکہ خارج کی صورتحال اور اس کی مختلف جہتیں اور وقت کی ترجمانی بھی کرتا ہے۔ زندگی کے گزران کے ساتھ وہ زندگی جو ہم اپنے خیال میں گزارتے ہیں' ان دونوں میں دراصل اصل زندگی کون ہے؟ اور کیسے ہم اصل زندگی سے تعبیر کر سکتے ہیں؟ ان دونوں میں سے کسے

ہم حاصلِ حیات کہہ سکتے ہیں؟ اگر خیال ہی حاصل حیات ہے تو پھر اصل حیات کیا ہے؟ خیال کو ممکنات کی دنیا بھی قرار دے سکتے ہیں۔ اس کا امکان ہے کہ ایک خیال کی جگہ دوسرا ممکن ہے کیا زندگی کا حاصل، خیال کا یہ تفاعل ہے جن کے خیال سے خیال کی نمود یا اس سے کسی خیال کا اکھوا پھوٹتا ہے۔ اس طرح کے سوالات جو متضاد کوائف سے عبارت ہیں، اس نظم کی ساخت میں موجود ہیں اور اٹھائے بھی گئے ہیں۔ کیونکہ یہ سوالات بڑے پیچیدہ اور متناقض ہیں بلکہ اس طرح کی صورتحال کو ایک نوع کا Paradox بھی کہہ سکتے ہیں۔

ممات کے علاوہ ایک حیات ہے
ایک ایسی بات ہے جسے کوئی خیال ہی خیال کہہ سکے، یہ ممکنات میں نہیں

آخر کے ان دو مصرعوں میں ایک Paradixical صورتحال خلق ہوتی نظر آتی ہے۔ ہونے اور نہ ہونے، عدم اور وجود، تاریخ اور اسطورہ اور ایک لمحہ اور ابدیت کے رشتے میں ہے۔ اگر ایک خیال کے بعد نیا خیال ہے اور نیا خیال ایک تخلیق ہے تو موت کے بعد زندگی بھی ہے کیونکہ زندگی اور خیال ایک دوسرے پر منحصر ہیں۔ زندگی کے عارضی ہونے اور دوامیت کا یہ پورا کھڑاگ ایک پیراڈاکس ہی ہے، جسے میراجی حتی صورت میں حل کر سکے۔

میراجی کے حوالہ سے اکثر یہ باتیں ہوئی ہیں کہ ان کے یہاں طرز اظہار میں ابہام کی پسی ہوئی بجلیاں کوندتی نظر آتی ہیں۔ میراجی، جس طرح نئے خیال یا نئے تصورات کی طرفیں کھولنے کے لئے کمربستہ تھے، قاری کے اندر سو طرح کے شکوک وشبہات پیدا کر رہے تھے، ان کا چیزوں کے بارے میں ردِعمل، پیچیدہ اور متضاد قسم کا تھا اس عالم میں تجربے کا بیان راست کے بجائے پیچیدگی سے ہمکنار ہوسکتا ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے اس حوالہ سے بڑی عمدہ بات کہی ہے۔

> ''جدید تہذیب بہت سی پیچیدگیوں کا احاطہ کئے ہوئے ہے، یہ تنوع اور پیچیدگی جب منجھے ہوئے شعور پر اثر انداز ہوگی تو اس سے اثرات بھی اتنے ہی پیچیدہ اور متنوع پیدا ہونے چاہئیں اس لئے اب شاعر کو زیادہ ایمائیت سے کام لینا پڑتا ہے اور ضرورت پڑے تو معنی سمونے کی خاطر زبان کو توڑ پھوڑ بھی کرنی پڑتی ہے۔''

اس میں کوئی دو رائے نہیں کہ اپنی روایت سے رشتہ اُستوار بھی رکھنا، اور اپنے آپ سے متصادم بھی ہونا اور اس پورے عمل میں خود کو توڑنے پھوڑنے کے بعد نئے سرے سے خود کو نہ صرف

دریافت کرنا' بلکہ خود کو ایسے خطوط پر گامزن کرنا، جہاں خود کی تعمیر نو کے ساتھ ساتھ نئے طرز کے احساس کا اطلاق اس اہم تقلیب کا اعلان بھی کرنا' کہ لو میں نہ صرف بدل گیا ہوں' بلکہ اس طرزِ احساس کا علمبردار بھی ہوں' ایک دکھوں سے بھرا عمل ہے اور اس طرح کے سفر میں رنج بھی بہت کھینچنا پڑتا ہے۔ ہم سب اس نکتہ سے واقف ہیں کہ تخلیقی ادب' آسودگی اور آسائش کی حکایتیں رقم کرنے کی بجائے درد و غم کی حکایت خونچکاں کو ترجیح دیتی ہے۔ یہ بات معروف ہے کہ شاعری کسی کیلئے باعث عزّ و وقار ہے' بعضوں کے لئے ایک نوع کی بارِ امانت ہے' جسے اٹھانا پڑتا ہے۔ میراجی اسی صف کے شاعر تھے۔ میراجی کے طرزِ اظہار اور ان کے لہجہ کے سلسلہ میں انتظار حسین کی یہ رائے مجھے بڑی اَنسب معلوم ہوئی۔

> "ہمارے ہاں سرسید احمد خان کے زمانے سے نئے خیال سے رشتہ جوڑنے کی کوشش ہو رہی تھی مگر غیر تخلیقی طور طریقے پر۔ میراجی یہ رشتہ تخلیقی طور پر قائم کرنے کی کوشش کر رہے تھے۔ اس لئے ظاہر ہے کہ وہ انگریزی ادب کو اس طرح نہیں سمجھ سکتے تھے جس طرح پروفیسر کلیم الدین سمجھتے تھے اور فرانسیسی شاعری ان کی مٹھی میں اس طرح بند نہیں ہو سکتی تھی جیسے محمد حسن عسکری کی مٹھی میں بند تھی۔ جس طرح پھٹے ہوئے دودھ میں پھٹکیں تیرتی ہیں اسی طرح میراجی کے زمانے کے ادب میں کچھ مارکسیت، کچھ فرائڈ، کچھ ایلیٹ، کچھ گورکی، کچھ موپاساں' پھٹکوں کی طرح تیرتے دکھائی دیتے ہیں۔ میراجی کی شاعری کم از کم پھٹا ہوا دودھ نہیں ہے۔ ان کے طرز بیان تک میں نیا لہجہ اور پرانا لہجہ شیر و شکر ہیں۔" [۳۰]

انتظار حسین' مذکورہ اقتباس میں ایک اہم نکتہ کی طرف ہمیں متوجہ کرتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ سرسید اپنے طور پر ادب سے نئے خیالات کے روابط قائم کر رہے تھے لیکن میراجی کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے نئے میلانات اور نئے رجحانات کے ساتھ ساتھ نیا طرز احساس کو بھی سمجھنے کی سعی کی' لیکن یہ تمام کاوش انہوں نے تخلیقی سطح پر کیں' ان ہی باتوں سے ان کا اردو کی شعری روایت میں ایک الگ انفراد قائم ہوتا ہے۔ ایک نئے طرز کی شروعات بھی میراجی کے ہاتھوں سے ہوئی' میراجی جس وقت مغرب سے آئے ہوئے فن اور تکنیک کو اپنی نظموں میں برت رہے تھے اس کے متوازی ہندوستان کے قدیم عہد کی ایک عورت میرابائی کی بھی مالا جپ رہے تھے' یہ دونوں باتیں اردو کی

روایت میں نہ صرف نئی تھیں۔ بلکہ اپنی غیر مانوسیت کے مختلف 'Shades' کے ساتھ موجود تھیں، جس طرح نظم آزاد بطور ایک ہیتی تجربہ کی نئی اُپج تھی اسی طرح عورت کو بھی بڑی مشکل سے اردو کی نئی شعری روایت کی بارگاہ میں داخلہ کی اجازت ملی۔ ممنوعات کی فصیلوں کو منہدم کرنا' اتنا آسان نہ تھا۔ پہلے عورت کو مذکر باندھتے تھے یا مؤنث، سرِ دست اس بحث سے پہلوتہی کرتے ہوئے اس نکتہ پر آتے ہیں جہاں عورت اپنے صفات کے ساتھ موجود تو تھی لیکن بہ نفس نفیس موجود نہیں تھی۔ اس سے اردو شاعری کا دامن خالی ہی نہیں بلکہ تنگ تھا' ہاں یہ دیکھنے میں ضرور آیا ہے کہ عورت، عورت کا استعاراتی روپ ضرور اختیار کرتی ہے لیکن عورت کے روپ میں روپوش ہی رہتی ہے۔

اختر شیرانی نے اس سلسلہ میں ریحانہ سلمٰی اور عذرا کے نام سے نظمیں تو ضرور قلمبند کیں، لیکن یہ صرف عورتوں کے نام ہیں لیکن یہ عورتیں نہیں ہیں' اس بات کو ہم اگر مدنظر رکھیں تو پھر یہ بات سمجھ آتی ہے کہ میراجی نے ہندی شاعری کی روایت سے کیوں رجوع کیا اور فرانس کے ان شاعروں سے ذہنی قرابت کیوں قائم کی تھیں' جنہیں ترقی پسند انحطاط پذیر شعرا کہتے تھے۔

میراجی کی یہ ایک طرح ابدی تلاش تھی۔ اسی لئے دنیا کی کئی روایتوں کو کھنگالنے کی کوشش کی اور عورت کی آمد کے لئے چشم براہ ہونے کے لئے امکانات کی کھوج کر رہے تھے تاکہ عورت کے تصور کو شاعری میں شامل کر سکیں یا اس کے داخلے کیلئے راہ ہموار ہو جائے لیکن ہندی شاعری کا المیہ تو نہیں کہیں گے لیکن اس روایت کا استعجابی پہلو یہ ہے کہ یہاں عورت یعنی کے ہندی شاعری میں عورت جسم اور روح کے بہت سے مراحل طے کر کے آخر کار دیوی بن جاتی ہے۔ ٹھیک اسی طرز پر فرانس میں بودلیئر اور اس کے ہم عصروں کے یہاں عورت اپنے جسم کے ساتھ قائم رہنے پر اصرار کرتی ہے۔ میراجی کو ان دونوں روایتوں سے ایک نوع کی لگاوٹ تھی مگر انہیں ایسا محسوس ہوتا کہ ان دونوں روایتوں میں کہیں کسی چیز کی کمی ضرور ہے' وہ کمی کھٹکتی بھی ہے وہ جسم اور روح کے ساتھ پوری طرح چھب نہیں دکھاتی۔

ناصر کاظمی نے اس سلسلہ میں ایک عمدہ رائے دی ہے' اور اس طرح کی صورتحال پر کچھ یوں تبصرہ کرتے نظر آتے ہیں۔

> "ان دو روایتوں کے ملانے کا شوق میراجی کے دوسرے ہم عصروں کے یہاں بھی نظر آتا ہے مگر ان کی شاعری کی مرغی دو روایتوں کے درمیان پس کر حرام ہو گئی ہے

اور افسانے میں منٹو کے ہاں عورت محض ایک حیاتیاتی مظہر بن کر رہ گئی ہے۔ مجھے اس وقت ان کا ایک افسانہ یاد آ رہا ہے، جس میں ایک بری لڑکی اکیلے فلیٹ میں اپنی اکلوتی شلوار پر استری کر رہی ہے۔ دراصل منٹو صاحب نے یہ اہتمام کیا تھا کہ ان کا افسانہ عدالت تک پہنچے اور شہر میں شور برپا ہو مگر میرا جی کی کوشش یہ رہی ہے کہ گھر کی بات گھر میں رہے اور اس من مندر کی رونق بڑھے اس لئے اس کے یہاں عورت علامتوں اور اشاروں میں ملبوس ہو کر آتی ہے۔ مگر یہ دیکھئے کہ یہ علامتیں اور اشارے پچھلی علامتوں سے کس قدر مختلف ہیں۔''

ناصر کاظمی اس سے آگے بڑھ کر، یہاں تک کہتے ہیں کہ

''اردو کا روایتی شاعر عورت کو ستاروں سے تشبیہ دیتا ہے۔ کبھی اسے چاند کہتا ہے اور کبھی زہرہ اور ناہید اور کبھی لالہ و گل مگر میرا جی نے تو زہرہ و ناہید کو بھی نیلے منڈل کی رادھا کہا ہے اور آکاش کے روشن اور اجلے چاند کو رات کا پریمی اس طرح زمانہ کی چیزیں زمین سے ربط پیدا کر لیتی ہیں۔''[۱۳]

یہ چندر کرشن، ستارے ہیں جھرمٹ برندا کی سکھیوں کا!
اور زہرہ نیلے منڈل کی رادھا بن کر کیوں آئی ہے
کیا رادھا کی سندرتا چاند بہاری کے من بھائے گی
جنگل کی گھنی گپھاؤں میں جگنو جگ مگ کرتے، جلتے بجھتے چنگارے ہیں
اور جھینگر تال کنارے سے گیتوں کے تیر چلاتے ہیں
نظموں میں بہے جاتے ہیں

میرا جی نے جن علامتوں اور استعاروں کی مدد سے، اس نظم کو تکمیلیت کے مراحل سے گزارا ہے وہ کسی بھی زاویہ سے شاعرانہ نہیں ہے بلکہ ہم انہیں اپنی زمین پر روزمرہ کی صورت میں دیکھتے ہیں۔ ایسی علامتوں اور استعاروں سے شاعری کرنا، کوئی یہ فن میرا جی سے سیکھے۔ اس میدان میں اسے ید طولیٰ حاصل تھا، جب ہم میرا جی کی نظمیں پڑھتے ہیں تو، عورت کے متنوع روپ اور اس کی لطافتوں اور کثافتوں کو اپنی آنکھوں سے دیکھتے ہیں۔ اشیاء اس کے یہاں ٹھوس اور زندہ معلوم ہوتی ہیں۔

میراجی کے یہاں محبوب کے تصور کی کئی شقیں ہیں۔ ایک شق جو بڑی نمایاں ہے وہ دلہن کا تصور ہے۔ میراجی نے 'اس نظم میں' کے عنوان سے جو کتاب لکھی ہے اس میں ایک معمولی نظم سید علی منظور کی ہے 'برادر نسبتی' جس کا عنوان ہے۔ اس کے مطالعہ کے دوران میراجی تھوڑے جذباتی لہجے میں اس بات پر حیرت کا اظہار کرتے ہیں کہ آج کے شاعر بیاہتا زندگی اور گھریلو محبت میں رومان کی دلکشی کیوں نہیں دیکھ پاتے' اس طرح اپنی غیر مطبوعہ کتاب 'اجنتا کے غار' کے نامکمل دیباچہ میں کچھ اس طرح رقمطراز ہیں:

''میری ایک عزیزہ ہیں، انہیں میرے بارے میں بہت سی باتیں معلوم ہیں۔ ایک روز باتوں باتوں میں انہوں نے عورت کو ستون کہہ کر اپنا مفہوم ظاہر کیا۔ آج میں غور کرتا ہوں تو ان کی یہ بات مجھے صحیح معلوم ہوتی ہے۔ خیالی زندگی میں شاعری کرتے ہوئے ہم عورت کو غزل، نظم یا جو کچھ چاہیں کہہ لیں لیکن عملی زندگی میں تو عورت مرد کے گھر میں ایک ستون کی ہی حیثیت رکھتی ہے۔ اس سے چھت قائم ہے اور آرام کیلئے سر چھپانے کی جگہ کہیں رہتی ہے۔ اس کے ہونے سے بچے پیدا ہوتے ہیں اور نہ ہونے سے نظمیں خصوصاً ایسی نظمیں اس لئے پیدا ہوئیں کہ اپنے گھر میں اس ستون کی غیر موجودگی میں تخلیق کا کام مجھ ہی کو کرنا پڑا۔'' ۳۲

مذکورہ اقتباس سے جو باتیں مترشح ہیں وہ ہے میراجی کے یہاں تنہائی کا احساس، ناآسودگی کی عفریت اور نارسائی کے نتیجہ میں دردمندی، یاس اور حزن وملال کی کیفیات کا نمودار ہونا' ان تمام کا سرچشمہ میراجی کی اپنی ذات ہے۔ میراجی کے دل کا تصور دراصل دلہن کا تصور جو بے گھری کا آئینہ دار ہے لہٰذا میراجی نے ان کمیوں اور معذوریوں کے پیش نظر ایک تصوراتی دنیا تخلیق کی ہے اور اس کے عام مظاہر نہ صرف دلکشی کے سبب ہیں بلکہ یہ دنیا میراجی کے یہاں کچھ نور، کچھ آرزوؤں، تمناؤں اور سایوں کی دنیا ہے۔ میراجی کی نظمیں اور گیت میں کہیں دلہن، کہیں بہن، کہیں ماں اور بچوں کے لہجوں کا آہنگ سنائی دیتا ہے تو کہیں دلہن مشاہدہ میں اپنا حسن بکھیرتی نظر آتی ہے۔ دلہن کوئی غیر معمولی طبقہ سے تعلق نہیں رکھتی بلکہ اوسط طبقہ کی ترجمانی کرتی دکھائی پڑتی ہے۔ یہ بڑے پُراسرار طریقہ سے اپنی خواہشات کو اپنے سینے میں دبائے' میراجی کی شاعری کے منظرنامہ میں دکھائی دیتی ہے۔ یہ دلہن اپنی سج دھج کے ساتھ میراجی کی نظموں کے پس منظر میں موجود ہے اور پیش منظر میں بھی یہ سنگھار کیے ہوئے

اپنے دولہا کے انتظار میں بیٹھی ہے اس کے پاس ہی اس کی بہن اس کی خوشی میں سرشار ہے۔

کیوں بہن ہم نے سنا ہے کہ دلہن کی آنکھیں
آنکھ بھر کر نہیں دیکھی جاتیں
میرے بھیا کو بڑا چاؤ ہے، کیوں پوچھتا ہے
اب دو چار دن میں ہی وہ تیرے گھر ہوگی

'تفاوت راہ'

مگر اس کا المناک پہلو یہ ہے کہ دلہا اس دلہن تک اس لئے نہیں پہنچ پا رہا ہے کہ اس کے پاس وہ وسائل نہیں ہیں جس کے سہارے وہ دلہن کے قریب پہنچ سکتا ہے یا اس کی رسائی ممکن ہوگی۔ میرا جی نے اپنے گیت میں ایک جگہ دو مصرعے میں اس خلیج کی بڑی عمدہ ترجمانی کی ہے۔

دولہا اور دلہن کا فاصلہ دو پربتوں کا فاصلہ ہے
یہ پربت ایک دوسرے کو صرف بادل بن کر ہی مل سکتے ہیں
مگر پربت بادل کیوں کر بنے؟

'لبِ جوئبارے' یوں تو یار دوستوں نے اسے کافی بدنام نظم قرار دے دیا ہے مگر میری نظر میں' نظم صرف ایک حیاتیاتی ناگزیریت کی آئینہ دار نہیں ہے مگر مجھے اپنی نہاد میں ایک ایسی حقیقت کی طرفیں کھولتی دکھائی دیتی ہے کہ میرا جی تصور کی دنیا میں بھی کسی عورت کے حسن کو ایک دلہن کی صورت عطا کر دیتے ہیں۔

جس کے اس پار جھلکتا نظر آتا ہے مجھے
منظر انجانی چھوٹی سی دلہن کی صورت
ہاں' تصور کو میں اپنے بنا کر دولہا
اس پردے کے نہاں خانے میں لے جاؤں گا

میرا جی نے کہا ہے اور ان کا یہ ایمان ہے کہ جنس اپنی نہاد میں کوئی بری شئے نہیں ہے جنسی فعل اور اس کے متعلقات کو قدرت کی سب سے بڑی نعمت اور زندگی کی سب سے بڑی راحت سمجھتے ہیں۔ تہذیب وتمدن نے جنس کے گرد جو آلودگی پھیلا رکھی ہے اس کی وجہ سے جنس کو ہم نے جنسِ بازار بنا دیا ہے اس وجہ سے کہیں کہیں میرا جی کے لب ولہجہ میں تیزابیت کے ساتھ ساتھ تلخی اور کراہیت بھی در آئی

ہیں مگر پایانِ کار جنسی جذبات کی نہ صرف تطہیر کرتے دکھائی دیتے ہیں بلکہ عبادت کی حد تک پاکیزہ سپردگی کے ساتھ کچھ اس طرح بیان کرتے ہیں۔

ایک ہی بات جو پہلو میں چھپائے ہوئے سو باتوں کو
رات کو دن کی طرح نور سے بھر دیتی ہے
دل پہ ایک سحر سا کر دیتی ہے

'اجنتا کے غار'

میں نے اس باب کی شروعات میں ہی' ان کی نظم لب جوئبارے سے متعلق کچھ باتیں کی ہیں لیکن مجھے محسوس ہو رہا ہے کہ باتیں تشنہ رہ گئیں ہیں لہٰذا اس نظم کے سلسلہ میں تھوڑی بہت گفتگو اور ہونی چاہئے۔ پہلے نظم کو نقل کرنا ضروری ہے تا کہ اس کے Paradimn میں گفتگو آگے بڑھائی جائے۔ چند شعری اقتباس ملاحظہ کریں۔

ایک ہی پل کے لئے بیٹھ کے پھر اٹھ بیٹھی
آنکھ نے صرف یہ دیکھا کہ نشستہ بت ہے
یہ بصارت کو نہ تھی تاب کہ وہ دیکھ سکے
کیسے تلوار چلی ، کیسے زمیں کا سینہ
ایک لحہ کے لئے چشمہ کی مانند بنا

اب یہ چار مصرعے سماعت کریں:

نغمہ بیدار ہوا تھا جو ابھی ، کان تیرے
کیوں اسے سن نہ سکے ، سننے سے مجبور رہے
پردۂ چشم نے صرف ایک نشستہ بت کو
ذہن کے دائرہ خاص میں مرکوز کیا

نظم کے پہلے بند میں' میراجی نے دراصل ایک عورت کے پیشاب کرنے کے منظر کی تصویر کشی کی ہے، لیکن نظم میں جو'میں' ہے کوئی ضروری نہیں کہ وہ شاعر کی ذات ہو' پورا منظر شاعر کی آنکھوں کے سامنے رقص کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے لیکن شاعر اس منظر کو آنکھ بھر کے دیکھنے کی بجائے اسے ایک نفسیاتی جھجک ہے جو اس منظر کو دیکھنے کی راہ میں مانع ہے' اسی اثناء میں وہ عورت وہاں سے اٹھ کر

چل دیتی ہے۔ اس کے بعد جو کچھ ہے وہ اس کا تلازمۂ خیال ہے۔ شاعر جس طرح کی جھجک یا نفسیاتی الجھن کا شکار ہوا تھا' اس جھجک کو نمایاں کرنے کے لئے درج ذیل مصرعہ بار بار آتے ہیں۔

یہ بصارت کو نہ تھی تاب کہ وہ دیکھ سکے

نغمہ بیدار ہوا تھا جو ابھی، کان ترے

کیوں اسے سن نہ سکے سننے سے مجبور رہے

نظم کا اختتام بھی بالکل صاف اور شفاف ہے۔

ہاتھ آلودہ ہے' نمدار ہے' دھندلی ہے نظر

شاعر اسے بیان کرتے ہوئے کوئی سنکوچ یا جھجک محسوس نہیں کرتا وہ اس لئے کہ اس کے ذہن میں کوئی آلودگی نہیں ہے۔ میرے خیال میں اس نظم کا اساسی موضوع ایک نفسیاتی الجھن ہے۔ اس نظم کے سلسلہ میں سلیم احمد کی ایک اچھوتی رائے ہے:

''نفسیاتی الجھن میراجی کی نظموں کا خاص موضوع ہے جسے وہ بڑی فنکاری سے ان کے آخری نتیجہ تک پہنچاتے ہیں اس طرح وہ اپنے قاری کی الجھنوں کو لاشعور سے شعور میں لا کر اس کے نفس کا تزکیہ کر دیتے ہیں۔ اس کے علاوہ میراجی نفسیاتی الجھنوں کو انفرادی معاملہ نہیں سمجھتے جیسا کہ ترقی پسندوں کا خیال ہے بلکہ انہیں اپنے معاشرہ کے پس منظر میں دیکھتے ہیں۔ برقع، تن آسانی، ایک تھی عورت، تفاوتِ راہ، رخصت، دن کے روپ میں رات کہانی' اس قسم کے مطالعہ ہیں اور میراجی نے بڑی فنکاری سے ان کٹھن مرحلوں کو طے کیا ہے۔'' ۳۳

'برقع' کے عنوان سے ایک عمدہ نظم ہے۔ یوں تو اس نظم کا موضوع 'لباس' ہے، لیکن میراجی اس موضوع کے حوالہ سے انسان کی ظاہر پرستی پر چابک زنی کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ آدمی جب لباس پر زیادہ زور دینے لگتا ہے تو اس کا اس بات پر اصرار انسان کے نفسیاتی وجود میں جو کھنڈت پڑ گئی ہے' اس کے اَسرار کھولتا ہے اور اس کی نفسیات میں جو دراڑ آ گئی ہے اس سے بھی روبرو ہونا ہے۔ لباس پرستی اس چھپی ہوئی نفرت کو جنم دیتی ہے جو عورت اور مرد کو ایک دوسرے سے نہ صرف مطمئن نہیں ہونے دیتی بلکہ اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ایک مستقل رجائی پن کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ نظم کا کمال یہ ہے کہ میراجی نظم کی بنت میں اس کے کردار کی بوالعجبیت کے منطقوں کو بھی روشن کرتے دکھائی دیتے ہیں:

پہلے پھیلی ہوئی دھرتی پر کوئی چیز نہ تھی

صرف دو پیڑ کھڑے تھے - چپ چاپ

ان کی شاخوں پہ کوئی پتے نہ تھے

ان کو معلوم نہ تھا کیا ہے خزاں کیا ہے بہار

پیڑ کو پیڑ نے دیکھا تو پتے پھوٹے

وہی پتے - وہی بڑھتے ہوئے ہاتھوں کے نشاں

شرم سے بڑھتے ہوئے، گوہر تاباں کو چھپاتے ہوئے، سہلاتے ہوئے

وقت بہتا گیا، جنت کا تصور بھی لڑھکتے ہوئے پتھر کی طرح

دور ہوتا گیا' دھندلاتا گیا

پتے بڑھتے ہی گئے۔ بڑھتے، بڑھتے گئے

نت نئی شکلیں بدلتے ہوئے کروٹ لیتے

آج ملبوس کی صورت میں نظر آتے ہیں

اس نظم کی اساسی خوبی یہ ہے کہ میراجی نے عورت اور مرد کو ایک دوسرے سے مطمئن نہ ہونے کی سرگزشت بیان کی ہے اور اس کی وجہ 'لباس پرستی' کے نتیجہ میں پوشیدہ نفرت ہے جو انسانی رشتوں میں ایک طرح کی کھنڈت ڈال دیتی ہے۔ نظم میں خیال کی تعمیر بڑی عمدگی سے ہوئی ہے۔ تمام مصرعہ آپس میں کمال کی سطح پر مربوط ہیں اور تاثر کی ایک بامعنی وحدت قائم ہوتی ہے جو میراجی کا امتیاز ہے۔

سلیم احمد نے اپنے مضمون 'کسری آدمی اور پورے آدمی' میں اچھی بحث قائم کی ہے وہ اس موضوع کے پرتوں کو بڑے سلیقے سے کھولتے ہیں۔ میراجی کی انوکھی انفرادیت سے شاید ہی کوئی انکار کرے کہ انھوں نے پورے آدمی کی تلاش میں اپنی ژرف نگاہی کا بھرپور ثبوت دیا ہے اور کسری آدمی اور پورے آدمی کے مابین تطابق کے ساتھ ساتھ تقابل میں رکھ کر بھی دیکھنے کی سعی کی ہے۔ وہ کھوئی ہوئی ہم آہنگی کی تلاش میں کس قدر کامیاب ہوئے ہیں' اس کا فیصلہ وقت کو کرنا ہے یا پھر شعر و ادب کے سنجیدہ قاری کو۔ مجھے سلیم احمد کی یہ رائے میراجی کے حوالہ سے بڑی مناسب لگی:

"میں اپنے طور پر سمجھنے کی کوشش کروں تو اس کے معنی یہ نکلتے ہیں کہ شاعر میں دو

قوتیں ہونی چاہئیں ایک تو وہ قوت جسے میں نے پورا آدمی کہا ہے اور جو ایک معیار ہے دوسری قوت اس میں یہ ہونی چاہئے کہ وہ اپنے زمانہ کے ٹھوس اور "محدود آدمی" کی شکل اختیار کر سکے۔ اب اسی اصول کو میرا جی کے مخصوص زمانہ پر منطبق کیا جائے تو نتیجہ ہمارے سامنے آجاتا ہے کہ اپنے زمانے کی تمام شکلیں دیکھنے اور پھر انہیں اپنے پورے آدمی کے معیار پر پرکھنے کی جیسی صلاحیت میرا جی میں تھی۔ ان کے زمانہ کے کسی شاعر میں نہیں تھی۔ دوسرے لفظوں میں میرا جی وہ تنہا شاعر تھا جس کی ذات میں اس زمانے کی مخصوص روح اس کھوئی ہوئی ہم آہنگی کی تلاش کر رہی تھی جسے ہم نے ۱۸۵۷ء کے ہنگام میں کہیں گم کر دیا اور جسے ہم اب تک نہیں پا سکے ہیں۔ بلکہ شاید اس کی تلاش بھی بھول بیٹھے ہیں' کاش اس وقت میرا جی کی نظم 'اونچا مکان' ہماری سمجھ میں آجاتی۔ میرا جی زندہ تھا اور وہ اتنا مایوس نہیں ہوا تھا۔" ۳۴

میرا جی کی نظموں کا وافر سرمایہ 'جدیدیت' کے شعور کی آئینہ دار ہے۔ انہوں نے قدامت سے پورے طور پر فرد کو الگ نہیں کیا ہے' یہ بھی سچ ہے کہ میرا جی' جدید شاعری کو صرف محض اصنافِ سخن سے انحراف اور احتجاج کی سطح پر قبول نہیں کر رہے تھے بلکہ وہ نئے خیالات اور نئے تصورات کی ایک الگ قصر تعمیر کر رہے تھے' ان کے تخلیقی منصوبے کافی بڑے تھے جو دور رس نتائج پر مبنی تھے۔ ان کی پوری کوشش یہ تھی کہ اردو میں ایک ایسا اسکول قائم ہو جائے' جو ہیئت اور موضوع ہر دو سطح پر منفرد ہو' اور اپنی ایک الگ پہچان رکھتی ہو اور انہیں شعری منظر نامہ پر منفرد تشخص قائم کرنا تھا۔ آیئے' ان کی ایک نظم 'سلسلۂ روز و شب' کے حوالہ سے میرا جی کے ذہنی تانے بانے اور شعری تصور کے ابعاد کے افہام و تفہیم کی جائے۔

خدا نے الاؤ جلایا ہوا ہے
اسے کچھ دکھائی نہیں دے رہا ہے
ہر ایک سمت اس کے خلا ہی خلا ہے
سمٹتے ہوئے، دل میں وہ سوچتا ہے
تعجب کہ نورِ ازل مٹ چکا ہے

بہت دور انسان ٹھٹکا ہوا ہے
اسے ایک شعلہ نظر آ رہا ہے
مگر اس کے ہر سمت بھی اک خلا ہے
تخیل نے اسے یوں دھوکہ دیا ہے
ازل ایک پل میں ابد بن گیا ہے

عدم اس تصور پر جھنجلا رہا ہے
نفس در نفس کا بہانہ بنا ہے
حقیقت کا آئینہ ٹوٹا ہوا ہے
تو پھر کوئی کہہ دے، یہ کیا ہے وہ کیا ہے؟
خلا ہی خلا ہے، خلا ہی خلا ہے
خدا نے الاؤ جلایا ہوا ہے

اس مصرعہ سے معلوم پڑتا ہے کہ اس نظم میں کوئی کہانی بیان کی گئی ہے اور بیان کنندہ اس کی طرفیں مختلف سمتوں میں کھولتا ہے۔ کہانی کیا ہے؟ غور فرمایئے، پہلا وقوعہ جو پہلے بند میں رونما ہوتا ہے وہ یہ کہ خدا نے الاؤ جلایا ہوا ہے۔ اس مصرعہ کا اِشاراتی نظام یہ کہتا ہے کہ پہلے الاؤ جلایا جاتا تھا اس لئے کہ لوگ اس کے گرِد جمع ہوں اور اپنے دل کی باتیں الاؤ کے گرِد بیٹھے ہوئے لوگوں سے شریک کر سکیں۔ خدا اپنے گرد و پیش کا معائنہ کرتا ہے مگر اسے خلا کے سوا کچھ ہاتھ نہیں آتا۔ وہ اس بات کا انتظار کرتا ہے' کہ لوگ باگ اُلاؤ کے گرد آ کر بیٹھیں لیکن اس کا دل بیٹھنے لگتا ہے کیونکہ اسے دور دور تک کوئی نظر نہیں آتا۔ اسے حیرت اس بات پر بھی ہوتی ہے کہ نورِ ازل مٹ چکا ہے۔ دوسرا وقوعہ کچھ یوں ہے کہ انسان خدا سے بہت دور فاصلہ پر ہے اور ٹھٹکا ہوا ہے وہ فرد شعلہ کے مشاہدہ کے بعد ٹھٹکا کھڑا ہے یا پھر وہ خدا سے دور ہونے کے بعد سہا ہوا ہے۔ ان باتوں کو نظم میں کھلا چھوڑ دیا گیا ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ یہ تھکا ہوا انسان بھی خدا کی طرح اپنے چاروں طرف کا جائزہ لیتا ہے مگر اسے بھی ہر سمت خلا ہی خلا نظر آتا ہے، ایک اور سانحہ کچھ یوں نمود لیتا ہے کہ ازل بڑے پُر اَسرار طریقہ

سے ابد سے جا ملتا ہے اور یوں ازل اور ابد کے درمیان جو فاصلہ رہتا ہے وہ ختم ہوتا دکھائی دیتا ہے۔
اس کہانی میں ایک کردار عدم ہے۔ عدم کو یہ خیال ستا رہا ہے کہ آخر سب کچھ یہاں نفس در نفس کا یعنی عارضی اور فانی حیات کا قصہ بن کر رہ گیا ہے جسے ہم آج تک حقیقت سمجھتے آئے تھے وہ کس قدر نازک تھی کیونکہ حقیقت کا آئینہ ٹوٹا ہوا ہے کہ ٹوٹ کر پاش پاش ہو گیا ہے۔ یہ کہانی آپ نے دیکھی خدا سے شروع ہوئی اور خدا پر ختم ہوگئی جس کے شروع میں الاؤ تھا اور اختتام پر ٹوٹا ہوا آئینہ۔

کہانی یہاں مکمل نہیں ہوتی بلکہ بعض باتیں اَن کہی رہ گئی ہیں۔ یہ کہانی زمانۂ حال میں کہی گئی ہے۔ ایک بات کا دھیان رہے کہ کہانی سے باہر کا زمانہ اور کہانی کے اندر کا زمانہ میں فرق باقی رکھا جا سکے اسے ایک دوسرے میں گڈ مڈ نہیں کرنا چاہئے۔ کہانی کے تینوں واقعات ایک وقت میں رونما ہوئے ہیں۔ واقعات کے اس طرح کے رونما ہونے سے کہانی میں ایک طرح کی علیت اور تاریخیت پیدا ہوگئی ہے۔ ناصر عباس نیر نے اس نظم کے متعلق ایک منفرد رائے قائم کی ہے۔ آپ بھی ملاحظہ کریں:

> ''یہاں ہمیں ایک طرح کی ہم وقتیت Synchronity نظر آتی ہے۔ لہٰذا ان واقعات میں اصل رشتہ ہم وقتیت کا ہے۔ ہم وقتیت بلکہ وقت ایک نفسی اور طبعی صورتحال ہے ینگ نے اسے بیک وقت موت اور حیات کا علامتی عمل سمجھا تھا۔ اس کہانی میں بھی ایک تصور کی موت اور ایک نئے تصور کی نمود کی طرف اشارہ ہے۔ چوں کہ یہ علامتی عمل ہے اس لئے یہ تاریخی یا زبانی یا مناسب نظموں میں ورائے تاریخی عمل ہے۔ یہ واقعات کہاں، کس مقام پر رونما ہو رہے ہیں یہ بات بھی ان کہی ہے۔ ہم یہ تو تصور کر سکتے ہیں کہ انسان کہیں تھکا ہوا ہے مگر اس امر کا شعور کرنا مشکل ہے۔ کہاں خدا الاؤ جلایا ہوا ہے۔ انسان کا انسانیت کے بغیر تصور محال ہے۔ سوائے اس صورت کے کہ ہم خدا کا استعاراتی مفہوم قائم کریں تو بھی ہم اس سے نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ کہانی کے بیان میں مکان بر زماں جاری ہے۔ اگر ہم زماں سے مراد حال اور حالیہ صورت لیں تو کہہ سکتے ہیں کہ زماں حاوی ہے یعنی کہ کہانی کے واقعات بیک وقت ہر جگہ رونما ہو رہے ہیں یا کبھی بھی رونما ہو سکتے ہیں۔ کہانی جسم تھیم (خلا) سے متعلق ہے وہ مکاں تو ہے مقام نہیں، خلا کسی مخصوص علاقے کا نام نہیں۔'' ۳۵

خدا نے کون سا الاؤ جلایا ہوا ہے کہ ابتدائی اساطیر اور مذہب کی تخلیق اس الاؤ کے گرد ہوئی تھی' اس نظم میں نورِ ازل کا بھی ذکر ہے' شاعر نے اس میں صنعتِ تلمیح کا استعمال خوبصورت طریقہ سے کیا ہے۔ میرا خیال ہے نورِ ازل سے مراد شاعر نے طورِ بقا کی تجلی لیا ہے انسان کا دور ٹھٹکنا' جہنم کی آگ کے اَلاؤ سے دوری کی وجہ نہیں ہے نہ کسی خوف کا نتیجہ ہے۔ شاعر کے کہنے کا مدعا یہ ہے کہ اگر خدا اکیلا ہے تو آج کا انسان بھی خود کو تنہا ہی محسوس کرتا ہے۔ یہ کہانی کسی کی اختراع نہیں ہے' یہ کہانی دراصل جدید تصورِ کائنات کے وجود میں آنے کی کہانی ہے۔ یہ کہانی حقیقی معنوں میں انسان کی قلبِ ماہیت کرتی ہے اور اسے ایک نیا جنم دیتی ہے۔ میرا جی نے اس طرح کے خیالات کو اپنی ایک اور نظم 'خدا' میں براہ راست طریقہ سے بیان کیا ہے۔ جس کا اظہار یہ کسی بھی طرح کے اشاراتی نظام سے مملو نہیں ہے بلکہ براہ راست بیانیہ ہے۔ اس نظم پر گفتگو سے پہلے میرا جی نے 'ایملی' کے سلسلہ میں جو باتیں کہی ہیں وہ ان کی نظم میں کروٹیں لیتی دکھائی دیتی ہیں۔ انہوں نے ایملی کے بارے میں جو کچھ کہا ہے' وہ ان کے لئے بھی سچ ہے۔

> ''ایملی کی فطرت میں سب سے بڑا تضاد یہ ہے کہ وہ گرہستی طبیعت کے باوجود اپنے دل کی گہرائی میں ایک بیراگن تھی' وہ میرابائی کی طرح یہ نہیں کہتی کہ ''کھان پان موہے نہ بھاوے'' وہ گھر کی ہر بات میں دلچسپی لیتی ہے لیکن وہ تصور میں ایک احساسِ مذہبی رکھتی ہے' اس کے لئے وجد و حال کی کیفیت جانی پہچانی بات ہے۔ ایملی اپنے نفس کی خیالی دنیا میں جس محبوب سے ملنے کی مشتاق تھی' وہ روح الابد تھی۔ یہ سب نظریہ اگرچہ تصور کا کرشمہ ہے لیکن اس حقیقت کو اس سائنٹفک زمانہ میں بھی آسانی سے جھٹلایا نہیں جاسکتا' یہ زندگی کا تصور کوئی غیر مرئی چیز نہیں جسے سادھو سنت خدا کی رحمت سے کبھی کبھار دیکھ لیتے ہیں' بلکہ ایک معین تصور ہے جسے ہر طبیعت اپنے لئے ازسرِنو تخلیق کرتی ہے۔''۳۶

میرا جی نے اپنے لئے اس معین تصور کو خلق کیا جس کے ثبوت کے طور پر میرا جی کی نظم 'خدا' پیش کی جاسکتی ہے۔ یہاں میرا جی نے روح ابد سے مطابقت پیدا کرنے یا پھر ہم آہنگی سے ہمکنار ہونے کی واردات کو پیش کیا ہے:

میں تجھے جان گیا روحِ ابد
تو تصور کی تمازت کے سوا کچھ بھی نہیں
چشمِ ظاہر کے لئے خوف کا سنگین مرقد
اور میرے دل کی حقیقت کے سوا کچھ بھی نہیں
اور میرے دل میں محبت کے سوا کچھ بھی نہیں

'سلسلۂ روز وشب' کے مقابلہ میں شاعر اس نظم میں خود اعتمادی اور ثابت قدمی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ نظم میں ایملی کی طرح شاعر نے خدا کو تصور کی تمازت کہا ہے۔ اس نظم میں انسان نہ سہما ہوا ہے نہ تھکا ہوا ہے۔ جدیدیت کے اکثر اکابرین کا یہ ماننا ہے کہ انسان نے خدا کے جلائے ہوئے الاؤ سے جب دوری بنانی شروع کی تو اس کے اندر خلا پیدا ہونا شروع ہوا لہٰذا شعلہ اس خلا میں پیدا ہوا اور گویا ہم یہ جان کر چلیں کہ انسانی شعلہ خدائی الاؤ سے الگ یا جدا کوئی شئے نہیں ہے۔ دوسری نظم میں کئی الفاظ ایسے ہیں جن کے تلازماتی اور معنیاتی رشتوں کی منطقوں کو نہ صرف مس کرنے کی ضرورت ہے بلکہ اس کو روشنی میں لانا اشد ضروری ہے۔ تاکہ ان دونوں نظموں کی عظمتیں ہم پر آشکار ہوسکیں۔ شعلہ کا الاؤ سے معنیاتی رشتہ تو واضح ہے اور نظم 'خدا' میں خدا کے تصور کی تمازت سے عبارت قرار دیا گیا ہے۔ یہاں ایک اسطور یاد آرہا ہے کہ کیا یہ شعلہ پرومیتھس کی آگ سے لیا گیا ہے؟ یا پھر اسے انسان نے خود پیدا کیا ہے؟ ناصر عباس نیر کی ایک رائے نقل کرنا چاہوں گا۔

"خدا کو انسان کے تصور کی تمازت کہنا' دیوتائی عظمت کا چراغ گل کرنے کے مترادف ہے۔ اس مقام پر ایک نہایت اہم سوال پیدا ہوتا ہے جسے جدید انسان کا امتحان بھی سمجھا جاسکتا ہے اور جس کی مدد سے جدید جمالیات کو بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ شعلہ کا اَلاؤ سے معنیاتی رشتہ تو واضح ہے' اَلاؤ، شعلہ، تمازت کی معنیاتی رعایت بھی توجہ طلب ہے مگر کیا یہ شعلہ نیا ہے یعنی اسے انسان نے پرومیتھس کی آگ سے نہیں لیا بلکہ خود اپنی ہستی کی آگ سے پیدا کیا ہے یا یہ شعلہ خدا کے الاؤ سے ہی لیا گیا ہے۔ یعنی آگ تو پرومیتھس نے چرائی تھی۔ جدید انسان نے پرومیتھس کا نام کہانی سے نکال کر اپنا نام شامل کر دیا؟ کلاسیکی علامتوں سے پیدا ہونے والے خلا کو اپنی نفسی دنیا کے نقشہ میں ایک گڑھا تصور کیا گیا ہے اور اس سے جو احساس وابستہ کیا

گیا ہے وہ زیاں اور خسارے کا ہے، یہاں 'خلا' ماضی کی یادداشت کا حامل نہیں ہے
بلکہ گزرے کل کی متاعِ گم گشتہ کا ایک شہرِ افسوس ہے۔" ۳۷

ایک قدرے طویل نظم 'اجنتا کے غار' عمدہ نظم کہی جا سکتی ہے، نظم ۱۹۴۱ء کی ہے۔ یہ نظم دنیا میں رہ کر ترکِ دنیا کی یافت پر منتج ایک انوکھی نظم ہے' میراجی کی زندگی اس میں کوئی شک نہیں کہ مختلف النوع پریشانیوں کی آماجگاہ تھی۔ میراجی اپنی پریشانیوں کو دوسروں پر ظاہر کرنے کے حق میں نہیں تھے' اپنی عزتِ نفس کا پورا خیال تھا لیکن اب اسے کیا کہیے کہ ان کے دکھ درد کا طویل سایہ' ان کی نظموں کے منظر نامہ پر آپ کو لرزاں دکھائی دیں گے۔ 'اجنتا کے غار' میراجی کی زندگی سے جذب و گریز کا ایک عجیب و غریب ماحول خلق کرتا ہے۔ یہ نظم' زندگی سے ایک نوع کی فراریت' کشمکش اور تصادم کے ابعاد کو کھولتی نظر آتی ہے:

دھیان تو آتے ہی آئے گا میری آنکھوں میں
سیب ایک اور ہی شئے بن کے نظر آتا ہے
اور تو سامنے لیٹی ہوئی ضدی مورت
چند آسودہ خطوط
جس نے بیتی ہوئی صدیوں میں مجھے الجھایا
تو ہی داسی ہے تو ہی رانی ہے
رات کی مہلت یک لحمہ کو انبار بنا دیتی ہے
رات کے جانے پہ بیزار بنا دیتی ہے
مرے دل کو، میرا دل راجہ ہے
اس کنول تال کے پژمردہ کنارے پہ نشستہ ہے مگر
بات اس کی نہیں سنتا کوئی
اور یہ بیٹھے ہوئے سوچ کی لہروں میں بہا جاتا ہے
اور کچھ دھیان مجھے آتا ہے
لیٹے لیٹے جو تری آنکھوں میں نیند آ جائے
میں تجھے چھوڑ کے چل دوں، کہیں چل دوں' چپ چاپ
اک اُچٹتی سی نظر، جاگ نہ اُٹھے، چل دوں

میرا جی نے جب اپنا سفر اس راہ پر اُستوار کیا تو انہیں غار کے اندر یہ بھید ہاتھ آیا کہ یہاں بھی سکون اور آسودگی دور دور تک نہیں۔

نوعِ انسان بھی تو اک غار کی مانند ہے تاریک مقام
اس کی تاریکی اُجالے کو دبا سکتی نہیں لیکن
کیا اسی واسطے کچھ گیانی یہاں آئے تھے
تا کہ ان غاروں میں چپ چاپ - جہاں والوں سے
ہو کے روپوش سفر طے کر لیں
دوش و فردا کا سفر طے کر لیں
لیکن افسوس یہاں بھی ان کو
نہ ملا مایا سے نروان یہی دیواریں
ان کے افسردہ دلوں کی غماز
آج تک وشت میں سر مارتی ہیں

میرا جی کی زندگی میں ہیجان تو تھا جن تک پہنچنے کے لئے انہیں، علم کے راستے سے احساس کی پگڈنڈی پر پاؤں رکھنا تھا۔ اس طرح کی سوچ بچار نے نئی نسل کو نہ صرف میرا جی کے اس ٹھوس رویہ کی پاسداری کے لئے یا اس طرح کے فکری ارتکاز نے نئی نسل کو میرا جی کے گرد طواف کرنے پر مجبور کر دیا۔ میرا جی کی کوشش اس نظم میں 'اجنتا کے غار' کی پوری تاریخ کو مصوّر نہیں کرنا تھا' بلکہ یہ سارے مناظر آنکھوں کے سامنے پھر جائیں' ان کا کمال یہ ہے کہ ان سارے مناظر کو مجسم کر دیا ہے۔ میرا جی کے یہاں تکثیریت کی فضا پیدا ہوتی ہے کیونکہ تکثیریت کے تصور میں جدلیات اپنا کردار ادا کرتی ہے۔ تکثیریت میں مختلف ثقافتی' فکری' اور جمالیاتی مظاہر کی تخلیق کرنے اور ان کی کشاکش کے لئے فضا ہموار کرنے کی گنجائش ہوتی ہے۔ میرا جی کے یہاں مقامیت پھیل کر ہندوستان کا تصور بن جاتی ہے اس بات سے شائد کسی کو اختلاف ہے کہ جدید انسان اپنے خدوخال کے ساتھ پورے طور پر کسی شاعر کے یہاں موجود ہے تو وہ ہیں میرا جی۔ میرا جی کو اس معاملے میں امتیاز حاصل ہے۔

'اجنتا کے غار' میں انسان اپنے پورے وجود کے ساتھ ظاہر ہوا ہے۔ میرا جی کے بارے میں سبھوں کو پتہ ہے کہ انہیں ماضی کا ہندوستان نہ صرف پسند تھا بلکہ نظموں میں اساطیر اور علامتوں کی

صورت میں پرانے دیومالاؤں سے انہیں رغبت تھی، لگاؤ تھا 'اجنتا کے غار' میں غالباً پہلی بار میرا جی بودھی فکر کی طرفیں کھولتے نظر آتے ہیں۔ لیکن نظم میں بودھی فکر کو نہ وضاحت کے ساتھ پیش کیا ہے نہ اس سے وابستہ تصویروں کی داد دی ہے۔ میرا جی کو اس صورتحال کی پیچیدگی کا نہ صرف علم تھا بلکہ عرفان بھی تھا۔

دھیان کی جھیل میں لہرایا کنول کا ڈنٹھل

اب آپ خود دیکھئے اس مصرعہ میں شاعر نے دھیان اور کنول دو الفاظ استعمال کئے ہیں۔ مزے کی بات یہ ہے کہ کنول اور ڈنٹھل دونوں بدھ مت کی اصطلاحیں ہیں۔ اس غار میں راہبوں کی آمد سے پتہ چلتا ہے کہ وہ ان غاروں میں بھی عبادت کرنے کی غرض سے آئے تھے کیونکہ غار دھیان کرنے کے لئے بڑی معقول جگہ ہے اور اس طرح انہیں نروان حاصل ہوا۔ نروان دراصل شعورر ہے اور اس کی علامت کنول ہے۔

یہ نظم 'اجنتا کے غار' سے باہر رہ کے لکھی گئی ہے بلکہ یہ پورا منظر ایک یاد میں منقلب دکھائی دیتا ہے:

میلے کپڑوں کی طرح لٹکی ہوئی تصویریں
بیتے دن رات میرے سامنے لے آتی ہے

نظم میں ایک قولِ محال کی سی کیفیت کی بھی نمود ہوتی ہے۔ آپ اس بند میں دیکھ پائیں گے۔

ہاں...... وہ کیوں غاروں میں پابند ہوئے تھے آکر
سوچتے سوچتے جاگ اٹھی تھیں دل میں یادیں
ایک جو بھاگ کے دربار سے آیا تھا یہاں
سوچتا تھا وہ محل کی داسی
جس پہ دربار میں راجہ کی نظر رہتی تھی
کتنی سندر تھی، بڑی سندر تھی
اک جورانی سے ایک رات ملا تھا چھپ کر
اس جگہ آکے اس کے نقوش بنا بیٹھا تھا
اور اب اس کی بنائی ہوئی صورت پہ بھی اپنا دامن
وقت کی رات نے پھیلایا ہے
کش مکشِ زیست کی ہمراہ یہاں لائے تھے
پھر وہ کیوں غاروں میں پابند ہوئے تھے آکر؟

میرا جی نے ان بندوں میں غاروں کی معنویت پر تاکیدی نشان لگا دیا ہے کہ جس وجہ سے غاروں میں لوگ آتے تھے وہ ان کی بھول تھی۔ ان کا خیال تھا وہ ایک نئی دنیا تعمیر کریں گے مگر انہوں نے غاروں کے اندر دنیا کی جو تصویر دیکھی ہے وہ دراصل ان کی چھوڑی ہوئی دنیا کا نقش ہے' وہ اس سے پورے طور پر آزاد نہیں ہو سکے۔ انہیں' شاید یہ یقین ہو چلا تھا کہ انہیں نروان حاصل ہو گیا ہے۔

نہ ملا مایا سے نروان ، یہی دیواریں
ان کے افسردہ دلوں کی غماز
آج تک دشت میں سر مارتی ہیں

نظم میں شاعر' کشمکش اور قولِ محال کی کیفیت سے دوچار ہے۔ مایا کی صرف خواہش تھی بلکہ ماضی کی طرف لوٹنے کی بھی آرزو موجزن دکھائی دیتی ہے۔ اس پورے سیاق میں اس مصرعہ کا مفہوم' پورے آب و تاب کے ساتھ سامنے آتا ہے۔

نوعِ انسان بھی تو اک غار کی مانند ہے

غار کے اندر اور باہر دونوں صورتوں میں ایک ہی تجربہ کا احساس معلوم ہوتا ہے کہ ان کی زندگی میں کسی حقیقی شئے کی کمی ہے۔ یہ نظم برصغیر کی اس روح سے روبرو کراتی ہے جو اسے نو آبادیات کے عہد میں لاحق تھی۔ اس کش مکش کی کیفیت کو دیکھنا ہے تو ان مصرعوں کی طرف توجہ فرمالیں:

کیا کنول تال کا منظر نہیں دیکھا تو نے
پیڑ بھی' پتے بھی ہیں، پودے بھی لہراتے ہیں
سوکھتے جاتے ہیں جو پتے وہ گر جاتے ہیں
یہ سماں دیکھ کے ایک دھیان مجھے آتا ہے
پہلے چپٹی تھی زمیں، سیب نے گر کر اس کو
کرۂ ارض کی صورت دے دی

ناصر کا خیال ہے کہ ان میں جو علامتیں وضع کی گئی ہیں یعنی کہ کنول تال، قدیم ہندوستانی اساطیر میں مذہب کی علامت ہے اور ہیئت جدید سائنس، ایک طرف کائنات کی بدھ کی مذہبی تعبیر ہے اور دوسری طرف ہیئت کے حوالہ سے ایک سائنسی صداقت ہے' سیب اور تال کنول، قدیم اور جدید زمانہ کا ایک نادر روپ ہے۔ یہ دونوں منظر' دونوں تصورِ کائنات' وقت ہیں اور ان سب نے ایک

کش مکش کو جنم دیا ہے۔

کیوں وقت کی رفتار نے الجھایا ہے ؟

یہاں کنول' نروان کی علامت ہے اور ایک سائنسی صداقت' یعنی تعقل کی' شاعر خود کو وجودی منطقہ میں گھرا ہوا پاتا ہے جہاں کنول' سیب اور آم پہلو بہ پہلو ہیں دراصل یہ نظم' جدید انسان کی نفسی دنیا کو پیش کرتی ہے' جس میں حسّی لذت بھی ہے' حسن اور روشنی کی بیک وقت' طلب بھی موجود ہے۔

'رس کی انوکھی لہریں' کے عنوان سے ایک اچھی نظم ہے۔ لیکن اس کے متن کے اندر داخل ہونے سے پہلے لفظ 'رس' کی معنویت کیا ہے؟ اور اس سلسلہ میں ان کی اپنی کیا رائے ہے؟ اس کے اساسی معنی کیا ہیں؟ پہلے اس سے واقف ہولیں' تاکہ نظم کی تفہیم میں تھوڑی بہت آسانیاں مہیا ہو جائیں۔ اس کی تھوڑی بہت آگاہی عنبر بہرائچی کے اس اقتباس سے ہوتی ہے۔

''ویدوں میں اس کا استعمال نباتات کے عرق کیلئے ہوا۔ بعد میں یہ سوم رس، انبساطِ روح اور وصلِ حق کے لئے مستعمل ہوا۔ رامائن اور مہابھارت نیز سوتر عہد سے ہوتا ہوا، وتسائن کے عہد میں جنسی جذبہ کی شکل اختیار کر گیا۔ اس طرح لفظ رس کے معنی کثافت سے لطافت کی طرف' عنصری کائنات سے ماورائی کائنات کی طرف ہوا اور آخر بھرت کے ناٹیہ شاستر میں اس کا شعریاتی تجزیہ ہوا۔'' ۳۸

عنبر بہرائچی نے 'رس' کی تعریف میں ویدا اور اپنشد دونوں میں بتدریج ارتقاء اور اس کے حفظِ مراتب کے تعین میں' غیر معمولی سوجھ بوجھ سے کام لیا ہے۔ اُپنشد میں اس معنی کی لطافت اور ملاحت کے زاویوں کی' مختلف شکلیں اور صورتیں سامنے آتی ہیں۔ میراجی نے واتسائن کے 'کام سوتر' میں اس کے جو معنی مراد لئے ہیں اس سے استفادہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ اساطیر کے تفاعل میں بھی اس کی کارگزاریوں کو دیکھا جا سکتا ہے' کیونکہ تعبیرات کے باب کو ہمیشہ کھلا رکھنے کی ضرورت ہے۔ یہ بھی دیکھنے میں آیا ہے کہ اساطیر کی تعریفیں کبھی کبھی فلسفیانہ جہت اختیار کر لیتی تھیں۔ اس کا تعلق حسّی دنیا سے کٹ جاتا ہے اس لئے اس کے نتیجہ میں یہ رسمیاتی حیثیت سے محروم ہو جاتی ہے اور وہ لطیف ہو کر ذہنی و عرفانی حقیقت بن جاتی ہے' بعض کا کہنا ہے کہ 'ایک نوع کا کیف و سرور ہے یا پھر ایک احساس کوش تجربہ ہے۔ میراجی نے ایک جگہ 'رس' کی یوں وضاحت کی ہے:

''(رس کا) کیف ایک تسکینِ ذہنی ہے ایسی تسکین جس میں

احساس ذہنی ہر شئے سے ہٹ کر ایک مرکز پر کام کر رہا ہو۔ کسی
بات میں کھو جانے سے احساسِ کیف حاصل ہو جاتا ہے۔ خواہ
وہ غم ہی کیوں نہ ہو۔'' ۳۹؎

آپ پہلے چند ابتدائی مصرع دیکھیں:

میں یہ چاہتی ہوں کہ دنیا کی آنکھیں مجھے دیکھتی جائیں جیسے
کوئی نرم ٹہنی کو دیکھے
(لچکتی ہوئی، نرم ٹہنی کو دیکھے)
مگر بوجھ پتوں کا اترے ہوئے پیرہن کی طرح سیج کے ساتھ
ہی فرش پر ایک مسلا ہوا ڈھیر بن کر پڑا ہو۔

میرا جی کے بارے میں اکثر یہ بات کہی جاتی ہے کہ وہ اپنی نفسیاتی الجھنوں کا نہ صرف اسیر تھا بلکہ اس کے یہاں عورت اور مرد کے جنسی تعلق سے اُسے کوئی خاص دلچسپی نہیں تھی۔ وہ اپنی نفسیاتی الجھنوں کی اُدھیڑ بن میں غلطاں و پیچاں رہتا تھا۔ آخر اس کے ذہن میں کسی لڑکی کے اندر بالغ ہوتے وقت جو تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں یا پھر کروٹ لینی شروع کرتی ہیں اور اس لڑکی کو احساس ہونے لگتا ہے کہ مجھ میں جو بھی تبدیلیاں آرہی ہیں' حیاتیاتی سطح پر اس کے حوالہ سے وہ خود کو کائنات کے حقائق سے ہم آہنگ پاتی ہے اسے یہ احساس' جس میں شعور کی بھی آمیزش شامل ہوتی ہے کہ ان میں یہ جو اندرون میں تبدیلیاں واقع ہو رہی ہیں وہ دراصل زندگی کا حصہ ہیں اور اس کا اس طرح واقعہ ہونا' زندگی کی ناگزیریت کے ساتھ ایک ابدی سچائی بھی ہے۔ آپ میرا جی کے خیال اور احساس کی نزاکت پر غور کریں۔ ان کے اس طرح کے احساس میں ایک نوع کی سادہ لوحی کے شواہد دکھائی دیتے ہیں کیونکہ اسے اس بات کا شعور نہیں ہے کہ اس میں جو نامیاتی تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں وہ سربستہ راز کی طرح اس سے روپوش کیوں ہیں؟ لیکن اس کی سوچ کی لہریں اور خیال کی آوارہ خرامی اُسے نئی منزلوں کی طرف گامزن رکھے ہوئے ہے:

اگر کوئی پنچھی سہانی صدا میں گیت گائے
تو آواز کی گرم لہریں
مرے جسم سے آ کے ٹکرائیں اور لوٹ جائیں، ٹھہرنے نہ پائیں

کبھی گرم کرنیں، کبھی نرم جھونکے

کبھی میٹھی میٹھی فسوں ساز باتیں

کبھی کچھ کبھی کچھ، نئے سے نیا رنگ اُبھرے

ان مصرعوں میں ایک کم عمر بچی جو بالغ ہونے کے دہانے پر ہے یا پھر بتدریج بالغ ہونے کے معصومانہ احساس سے لبریز، اس کا ایک پیکر اُبھرتا نظر آتا ہے جو جنس کے لمس سے مملو ہے۔ ان مصرعوں میں یا جو ٹکرے 'گرم لہریں'، جسم سے جا کے ٹکرائیں، گرم کرنیں، نرم جھونکے اور پایانِ کار فسوں سوز باتیں، جو میٹھی بھی ہیں اور فسوں ساز بھی (یا اسے پُر فریب باتوں سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں) نظم میں بچی کا کردار ابھرتا ہے وہ عمر کی اس منزل پر دکھائی دیتی ہے جہاں قصداً دھوکے کھانے یا فریب کے چکر و یو میں پھنسنے کے لئے بچیاں تیار رہتی ہیں۔ اختتامی مصرعہ ملاحظہ کریں:

میں بیٹھی ہوئی ہوں

دوپٹہ مرے سر سے ڈھلکا ہوا ہے

مسرت کا گھیرا سمٹتا چلا جا رہا ہے

بس اب اور کوئی نئی چیز میرے مسرت کے گھیرے میں آنے نہ پائے

ان مصرعوں میں دوپٹہ کے ڈھلکنے سے لڑکی کے بے لباس ہونے کی خواہش کی بڑی عمدہ تصویر کشی کی گئی ہے۔ ان مصرعوں میں صرف احساس کا دائرہ مکمل ہوتا دکھائی نہیں دیتا بلکہ اس لڑکی کا وجود یہاں کائنات کی طرح بے کرانی سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔ مسرت کا گھیرا لڑکی کے وجود میں سما گیا ہے۔ اب اس گھر کے اندر اسے، کسی اور شئے کی مدافعت گوارہ نہیں ہے۔ اس نظم کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ میرا جی نے مسرت کا لفظ استعمال کیا ہے جو دراصل 'رس' کا متبادل ہے۔ نظم میں ایک نسائی متکلم کی زبان بیان کی گئی ہے۔ یہ متکلم دنیا سے مخاطب اس لئے ہے کہ اسے کچھ کہنا ہے کہ دنیا اسے اپنے زاویہ سے دیکھنے کی بجائے متکلم کی مرضی کے مطابق دیکھے۔ وہ چاہتی ہے کہ دنیا سے اس کے قدیمی رشتے اُستوار رہیں لیکن وہ اسے منقلب صورت میں دیکھنا چاہتی ہے۔ وہ اپنے وجود میں مستور مسرت اور کیف و سرور کا اثبات چاہتی ہے جسے سنسکرت شعریات میں 'رس' سے تعبیر کرتے ہیں، مسرت اگر کائناتی نغمے میں الجھاتی ہے، اسے اپنی ہستی سے دور لے جاتی ہے تو رس آدمی کے وجود میں مضمر کیف سے متعارف کراتا ہے۔ موت میں آدمی اپنی ذات کو ترک کرتا ہے۔ بشری سطح سے اوپر اٹھتا ہے، لیکن اس سے

انسان اپنی بشری وجود کی حاکمیت قبول کرتا ہے۔ مختصر یہ کہ میراجی کی نظموں کا متکلم اسطوری مسرت سے دست کش ہو کر بشری رس سے تعلق قائم کرتا ہے۔

میراجی کی حتی الامکان کوشش یہ رہی ہے کہ وہ سیاسی اور سماجی مسائل پر کم تبصرہ کریں وہ اکثر زندگی کے ہنگامی موضوعات سے پہلوتہی کرنے کی سعی کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کے نزدیک زندگی کی کلیت کی اہمیت ہے پوری کائنات ایک بسیط وحدت ہے اور یہ وحدت فنا اور بقا یعنی تضادات سے جنم لیتی ہے:

ہوائیں، نباتات اور آسمان پر اِدھر سے اُدھر جاتے ہوئے چند بادل/ یہ سب کچھ، ہر رشتے، میرے ہی گھرانے سے آئی ہوئی ہے/ زمانہ ہوں میں/ میرے ہی دم سے انمٹ تسلسل کا جھولا رواں ہے/ مگر مجھ میں کوئی برائی نہیں ہے، یہ کیسے کہوں/ کہ مجھ میں فنا اور بقا دونوں آکر ملے ہیں۔

(یگانگت)

میراجی کے نزدیک زندگی دراصل تضادات سے عبارت ہے۔ خوشی، غم، ہنسنا، رونا، موت و زیست، وصال، دوری اور زندگی ان تضادات کے آہنگِ مسلسل کا نام ہے لیکن جو شئے ان تمام چیزوں پر مستولی ہے وہ وقت ہے پایانِ کار صرف فنا کا وجود باقی رہتا ہے۔ انہوں نے جس دور میں زندگی گزاری وہ ان کے خیال میں مثبت قدروں کے زوال اور فنی قدروں کے اثبات کا تھا۔ میراجی کی اس طرح کی صورتحال کی یافت کبھی براہ راست اور کبھی اپنی ذات کی بازیافت' کے حوالہ سے ہوتی ہے۔

یہاں کوئی راہ رو نہیں ہے/ نہ کوئی منزل/ یہاں اندھیرا نہیں/
اجالا نہیں، کوئی شئے نہیں ہے/
گزرتے لمحوں کے آتشیں پاؤں اسی جگہ پے بہ پے رواں ہے/
ہر ایک شئے کو مسلتے جاتے ایک شئے کو جلاتے جاتے' مٹاتے جاتے/
ہر ایک شئے کو سمجھاتے جاتے کہ کچھ نہیں ہست سے بھی حاصل، یہ ہیں معابد، یہ شہر، گاؤں/ افسانۂ زیست کے نشاں ہیں/ مگر ہر ایک در پہ جا کے دیکھا، ہر ایک دیوار روند ڈالی، ہر ایک/ روزن کو دل سمجھ کر یہ بھید جانا/ گزرتے لمحوں کے آتشیں پاؤں ہر جگہ پے بہ پے رواں ہیں/ انہیں مٹاتے کہیں مٹانے کے واسطے نقشِ نو

بناتے/ حیاتِ رفتہ حیاتِ آئندہ سے ملے گی یہ کون جانے/ ہوا کے جھونکے اِدھر جو آئیں تو ان سے کہنا/ فنائے زیست کا جھلستا ہوا اجالا بھی مٹ چکا ہے/ مگر وہ مٹ کر کوئی اندھیرا نہیں بنا ہے/ کہ اس جگہ تو کوئی اندھیرا نہیں۔ اُجالا نہیں یہاں کوئی شے نہیں ہے۔

'عدم کا خلا'

میراجی کو یوں تو اُجالا اور اندھیرا دونوں تسلیم ہیں لیکن وقت کے آتشیں پاؤں نے اُجالا اور اندھیرا کسی کو نہیں چھوڑا، بلکہ ہست یعنی کہ مثبت کو منفی یعنی نیست میں بدل دیا' جس کا یہ لازمی نتیجہ ہے کہ چاروں طرف خلا کا جال بچھا ہوا ہے۔

ذرا نظم کے تخلیقی تار و پود اور اس کی 'سی میٹری' پر غور کریں، گویا کہ عدم کے خلا میں، کوئی راہرو کا نشانِ قدم نہیں، کوئی منزل کا سراغ نہیں، معابد، گاؤں، شہر گویا کہ سب مٹ چکے ہیں ان کی جگہ صرف یادداشت کا بسیرا ہے۔ میراجی کا کمالِ فن ہے کہ انہوں نے آج کے لئے آگ کی آتشیں تمثال کو بڑی خوبی سے برتا ہے۔ جدید ادب کا دوسرا رُخ 'خلا' کے ایک خاص تصور کی پیداوار ہے۔ شاعر کا منشا یہاں واضح ہے کہ خلا شئے کے نہ ہونے یعنی Nothingness کی حالت کی ایک عجیب وغریب صورتحال ہے۔ یہاں تک کہ نہ یہاں اندھیرا ہے اور نہ ہی اُجالا' تو یہ ہے کیا؟ یہاں اندھیرا اور اُجالا کی جدلیات کا ایک نوع سے انکار ہے۔ جدیدیت کے نزدیک جو خلا ہے' وہ دوسرے لفظوں میں عدمیت میں ہے۔

ناصر عباس نیر نے خلا کے حوالہ سے' چند معروضات پیش کرنے کی سعی کی ہے:

"جدید ادب جس خلاء میں لکھا جاتا ہے اس میں ماضی، کلاسیکی، عہد وسطیٰ کے نشان، نقوش، سائے وجود ہوتے ہیں۔ جدید ادیب ان سے رشتہ قائم کرتا ہے تاہم واضح رہے کہ یہ رشتہ ماضی کی حقیقت سے نہیں۔ اس کے نشان، سائے، نقش سے ہوتا ہے۔ حقیقت میں غالب آنے کی کیفیت ہوتی ہے۔ جب کہ سائے، نشان، نقش میں تعبیر کئے جانے کا تقاضا ہوتا ہے اور تعبیر کا انحصار تعبیر کرنے والے پر ہوتا ہے انہیں زمانہ حال میں قابل فہم بناتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جدید ادب میں ماضی مسلسل معرضِ سوال اور معرضِ تعبیر میں رہتا ہے.......... اس بات پر بھی

زور دینے کی ضرورت ہے کہ آج معنی سازی پر اختیار تو رکھتا ہے مگر معنی سازی کے
عمل میں ماضی کے نشانات ونقوش شامل رہتے ہیں اور معنی سازی کے عمل میں بھی
اس سے مدد لیتا ہے حسین ماضی کو معنی دیتا ہے۔" ۲۹؎

میرا جی کی نظمیں ان انجان راہوں کی تلاش و جستجو سے بھی عبارت کہی جا سکتی ہے جس پر معاصرین رُخ کرنے سے بھی گھبراتے ہیں یا پھر اس سمت میں سفر کرنا' اپنے لئے مناسب نہیں سمجھتے اس لئے تو میرا جی اپنی راہ کا تنہا مسافر ہے اور اس کی' مسافرت کے منور نقوش ان کی نظموں میں جا بجا بکھرے دکھائی دیتے ہیں۔ میرا جی کو عدم' فنا اور خلا کے شدید احساس نے ایک نئے سوال سے دو چار کیا ہے کہ اس خالی اور فانی زندگی کو طربناک کیسے بنایا جائے۔ میرا جی کی ایک نظم بعنوان 'زندگی' میں اس سوال کے حل کی جانب کچھ اشارے ملتے ہیں۔

میں نے بس یہ سمجھا/ جیون سندر سپنا ہے/ دو پل کو یہ اپنا ہے/ اس کے بندھن کیوں
توڑوں/ ممکن ہے گر یوں توڑوں/ لیکن توڑ نہیں سکتا/ بندھن توڑ نہیں سکتا/ اس
جیون کے سپنے سے/ اس مالا کے جپنے سے/ لمحے جب کھو جائیں گے/ ہم بھی کیا ہو
جائیں گے/ اس کی فکر نہیں مجھ کو۔

'زندگی'

میرا جی' ان منطقوں کو بھی روشن کرنا چاہتے ہیں' جن کی طرف ہماری توجہ کم جاتی ہے یا پھر ہم ان سے اغماض برت کر' کنجِ عافیت' میں محصور رہنا چاہتے ہیں لیکن میرا جی کے نزدیک احساسِ زیاں اور احساسِ فن سے گلو خلاصی کا واحد راستہ یہ ہے کہ جو' ہے' اسے ایک خوبصورت خواب سمجھ کر قبول کر لینا چاہئے۔ ان کا یہی ماننا ہے کہ کوئی بھی شئے چاہے وہ فاصلہ کی صورت میں ہو یا پھر دوری کی صورت میں' اسے وہ زندگی کرنے کے حیلہ بنا سکتے ہیں۔ آپ حضرات کو اس بات کا علم ہے کہ میرا جی کی زندگی میں دور دور تک ویرانی ہی ویرانی ہے' عورتیں تو ان کی زندگی میں آئیں' لیکن کسی سے بھی قربت قائم نہیں کر سکے لیکن جیسا کہ میں نے اوپر کے سطور میں کہا کہ وہ دوری کو زیست بنانے کے فن سے نہ صرف واقف ہیں' بلکہ اس کا کامل ادراک بھی رکھتے ہیں:

پربت کو ایک نیلا بھید بنایا کس نے؟ دوری نے
چاند ستاروں سے دل کو بھر مایا کس نے ؟ دوری نے

نئی ، اچھوتی ، انجان لہروں کا ساگر پیارا ہے
دور کہیں بستی سے بن میں سونا مندر پیارا ہے
قدم قدم پر جیون میں دوری نے روپ نکھارا ہے
تب تک ناؤ بسائے دل کو جب تک دور کنارا ہے
دور ہی رہ کر دھن بھی امر ہے چاہے جو ڈھب ہو جیون کا
پھر بھی مورکھ بن کر دنیا پل پل چھن چھن بیکل ہے

'ورشن'

میراجی کی زندگی میں کبھی کبھی ایسے لمحات بھی آئے ہیں جب وہ بیزاری کی کیفیت میں مبتلا ہو جاتے ہیں اور دنیا سے کنارہ کشی کے لئے مُصر دکھائی دیتے ہیں۔

شہر میں سانس بھی لینا ہے مجھے اب دوبھر
شہر کی تلخ فضاؤں سے نکل جاؤں گا
دور جا بیٹھوں گا ہنگامۂ شور وشر سے
قلبِ محزوں کو میں تنہائی سے ملاؤں گا
اس جہاں میں مجھے رسوائی ملی، ناکامی
اس جہاں میں میں رہا خستہ و خوار وعامی
اس جہاں میں نہ کبھی روح کی بہجت دیکھی
اس جہاں میں نہ کبھی لوٹ کے میں آؤں گا
غیر آباد جزیروں میں چلا جاؤں گا

'ترکِ تعلق'

میراجی کی نظموں کا کینوس کافی وسیع ہے۔ میراجی صرف اپنے قارئین سے سنجیدگی اور متانت کے ساتھ ان کی نظموں کے متون میں اُترنے کی نوید دیتے نظر آتے ہیں۔ میراجی کی نظموں کو ان کی شخصیت کے دھند لکے سے ہٹ کر پڑھنے کی ضرورت ہے کیونکہ ان کی نظموں میں جو معنویت کی فراوانی ہے اسے ہمیں ایک آفاقی تناظر میں دیکھنا چاہیے تب کہیں جا کر ہم ان کے شعری اظہار اور فکری تموّج کے متلاطم لہروں کو نہ صرف مس کر سکیں گے بلکہ محظوظ بھی ہو سکیں گے۔ ایک بات کی وضاحت یہاں

ضروری ہے کہ ان کی نظموں کا دائرہ محض ان کے عہد تک محدود نہیں ہے بلکہ ایک وسیع تناظر میں فرد کی داخلی کشمکش اور اس کے داخلی کرب کی کرچیوں کی چبھن کو تجسیمِ شعر میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ان کی نظموں کا ایک طرۂ امتیاز یہ ہے کہ دانشِ عصر ان کی نظموں میں کسی خارجی مظہر کی بجائے ان کے داخلی کرب سے ہم آمیز ہو کر فرد کی ذات میں پیدا ہونے والی خلا کی عمدہ تصویر کشی کرتی ہے۔ اس تناظر میں ان کی ایک نظم بعنوان 'رخصت' پیش کی جا سکتی ہے۔ جس میں فرد کے وجودی کرب کے مختلف زاویوں کے ہم رکاب یاجوج ماجوج کے سلسلہ میں جو اسلامی اُساطیر میں اس کے فعلِ عبث کی سرگزشت بیان کی گئی ہے۔ ٹھیک اسی نہج پر ویران محل کو ناخنوں سے کھرچنے کی روداد کی طرف اشارے ملتے ہیں۔

نظم نقل کرنے سے پہلے احتشام علی کا ایک اقتباس یہاں نقل کرنا چاہوں گا' میرا جی کی نظموں کی غیر جانبدارانہ سطح پر مکالمہ قائم نہ کرنے کی شکایت' انہوں نے بھی کی ہے بلکہ انہوں نے شکایت نہیں کی ہے بلکہ التماس کیا ہے۔

''میرا جی کی نظموں کے بہت سے متون ادب کے سنجیدہ قاری سے آج بھی اپنی تفہیم کے متقاضی ہیں ایسی نظموں کو میرا جی کی شخصیت کے دھندلکوں میں الجھا کر نا قابل تفہیم قرار دینا یا انہیں میرا جی کی شراب نوشی سے منسلک قرار دے کر منہ پھیر لینا' میرا جی کے ذہنِ رسا کے ساتھ ہی نہیں بلکہ جدید اردو نظم کے ساتھ بھی زیادتی کے مترادف ہے۔ اس نظموں کے متن میں موجود نیم روشنی (Transiluence) اور کثیر المعنویت کو تنقید کے جدید ترین رجحانات کی روشنی میں (Decode) کرنا از حد ضروری ہے۔'' [۱۴]

اب نظم 'رخصت' ملاحظہ کریں:

آپ ہی آپ میں بہتے ہوئے دھارے کی طرح
اپنے پاؤں کو بڑھا لیتا تھا
آپ ہی آپ ترستی ہوئی بوندوں کی طرح
سوچتے سوچتے رک جاتا تھا
آپ ہی آپ اُبلتی ہوئی چشمِ نمناک
یاد کے دامنِ بوسیدہ سے

خشک ہونے کیلئے پل کو لپٹ جاتی تھی
آپ ہی آپ میں روتے ہوئے طائر کی طرح
بہتے بہتے کسی ٹہنی پہ بسیرے کو
جھومتی ٹہنی سے لپٹی ہوئی، پھیلی ہوئی بے جان زمیں کے اوپر
اپنی ہستی کو گرا دیتا تھا
اور گرتے ہی نظر آتا تھا
ایک ویران محل
جس کی چوکھٹ کو مرے ہاتھوں کے ناخن ہر دم
چھیلنے کیلئے بے تاب رہا کرتے تھے
جیسے یوں چھیلنے سے منظرِ بوسیدہ پر
کچھ نئے نقش اُبھر آئیں گے

میراجی سے متعلق ایک نوع کی سلیم احمد اِن سطروں میں پیش گوئی کر گئے کہ شاعرانہ روایتوں کو مضبوط زمینیں ملنے میں کافی وقت درکار ہوتا ہے یہاں تک کہ صدیاں ان روایتوں کے استحکام میں کھپ جاتی ہیں لیکن اس روایت میں شاعری کتنی بڑی ہوگی، پھر اس کا آج سے کئی دہائیوں میں کیا منصب ہوگا اس کے بارے میں کسی وثوق کے ساتھ کچھ کہنا اِمکان کے دائرے سے باہر ہے۔

''شاعرانہ روایتوں کو پیدا ہوتے اور پروان چڑھنے میں تو صدیاں لگتی ہیں پتا نہیں سو پچاس سال کی مستقل کوششوں کے بعد اس روایت میں کس درجہ کی شاعری ہو لیکن یہ ایک بات میں جانتا ہوں یہ روایت جب تک قائم رہے گی اپنی ترقی کی انتہا پر پہنچ کر بھی میراجی کی مرہون منت رہے گی۔'' ۴۲

میراجی کی ایک دو اور نظموں سے ڈسکورس قائم کر لی جائے۔ مجھے ایک ہی بات اس پورے ادبی سفر میں کچوکے لگاتی ہے کہ آخر اتنا ذہین، زرخیز ذہن کا مالک اور جدید اردو نظم کے خدوخال کو منور کرنے والا نئی لفظیات یعنی کہ شاعری کی نئی فرہنگ سے اردو شاعری کو ثروت مند کرنے والے ایک نئے طرزِ اظہار اور فن و تکنیک کی ایک نئی جوت جلانے والے شاعر کے ساتھ ہم اردو والے اتنا بہیمانہ سلوک کیسے کر سکتے ہیں؟ اس حوالہ سے کسی باب میں، میں گفتگو کر چکا ہوں اس کے سیاسی پہلوؤں پر

نظر تو گئی لیکن چند زاویے اس سلسلہ کے مجھ سے محو ہو گئے یا پھر میری توجہ کے دائرے میں وہ ابعاد و جہات کسی وجہ سے نہ آسکیں لیکن اچانک مجھے لاہور میں نومبر ۱۹۹۱ء میں 'حلقۂ ارباب ذوق' کے ایک جلسہ میں اعجاز حسین بٹالوی کا دلسوز مضمون جو انہوں نے اس جلسہ میں 'اے پیارے لوگو' کے عنوان سے پڑھا تھا' وہ مضمون کے بارے میں میرے ذہن میں روشنی کا ایک کوندا سا لپکا اور ذہن کے مختلف دریچوں کو کسی حد تک منور کر گیا اور میرا جی کے لئے جوار دو والوں نے ایک نوع کی عمر قید کی سزا تجویز کی تھی یا پھر اسے بقول توحید احمد:

''میرا جی کی ذاتیات میں حد سے بڑھا ہوا انہماک رکھنے والے اساتذہ اور نقادوں نے میرا جی کے لئے عمر قید کی تجویز کی اور یوں اسے کوہِ ہندوکش کی برفانی وادیوں میں کہیں دھکیل دیا۔''[۳۴]

اب اعجاز حسین بٹالوی کے مضمون کا ایک اقتباس ملاحظہ کریں اور ان میں بیان کردہ نِکات کی روشنی میں 'میرا جی کے ساتھ' یار دوستوں نے جو رویہ اختیار کر رکھا تھا' اس کے اسباب کی کچھ جھلکیوں سے روبرو ہو لیں:

''پاکستان بن جانے کے بعد ہمارے معاشرہ میں بعض بنیادی تبدیلیاں رونما ہوئیں اور اس کے ساتھ علمی اور عقلی سطح پر ایک ہیبت ناک 'کنفیوژن' نے ہمیں گھیر لیا جس کے سائے ابھی تک ہم پر منڈلا رہے ہیں، اپنے تشخص کی تلاش میں ہم گنگا جمنی تہذیب کی ان روایات کو نا قابل قبول گرداننے لگے جن سے متحدہ اسلامی کلچر کا سراغ ملتا تھا جن میں ہندو کلچر نمایاں دکھائی دیتا تھا۔ آخر قیامِ پاکستان کے فوراً بعد جب ریڈیو پاکستان نے 'ٹھمری' اور 'دادرا' کو اپنے ہاں ممنوع قرار دیا تھا اور 'باجو بند کھل کھل جائے' اور 'جمنا تٹ سے آئی تان' جیسے بولوں پر پابندی لگائی تھی تو اس عمل کے پیچھے دل کا کوئی چور ضرور چھپا ہوا ہوگا، میرا جی کے طرزِ احساس اور طرزِ اظہار پر یہ پہلی زد تھی۔''

میرا جی سے دوری بنانے کے کئی اسباب میں' چند اسباب کا پتہ تو آپ کو مذکورہ متن سے لگ گیا ہوگا' لیکن آگے کے اقتباس میں بھی کئی ایسے مقامات آئے ہیں جس سے میرا جی کو اردو کی شعری روایت کے متن میں بھرپور طور پر داخلہ کی اجازت نہیں دی گئی' آپ ان وجوہات سے خود بھی واقف ہو لیں۔

''میرا جی کے ہاں دھرتی پوجا کا رجحان بھی ہے اور اس کے طرزِ احساس میں ہندو دیومالا کے Symbols کے علاوہ ہندوستان کی دھرتی، اس کے ندی نالوں، پھولوں، موسموں، خوشبوؤں، درختوں پر بتوں اور جنگلوں کا وافر تذکرہ موجود ہے۔
ان کا طرزِ اظہار اور بالخصوص ان کے گیتوں میں ہندی زبان اور ہندی الفاظ کی گھلاوٹ ہے۔ برندابن کا رومان، گوپیوں کا حسن، جمناتٹ کی تان، شیام کی مرلی اور رادھا کا روپ موجود ہے، پاکستان بننے کے بعد ہمارے معاشرہ میں جو ایک (Self-Conciousness) کی کیفیت پیدا ہوئی' اس میں یہ سب کچھ نا قابل قبول ٹھہرا یہ وہ زمانہ تھا جب ہم تاج محل اور امیر خسرو سے بھی آنکھیں چرا رہے تھے، میرا جی کی قدر کیسے کرتے۔''

مذکورہ اقتباسات میں' جو باتیں بیان کی گئی ہیں' اس سے میرا جی کے نظرانداز کیے جانے کے اسباب کا تو پتہ چلا لیکن ان اسباب کے باوجود ادبی معاشرہ میں چند ایسی باتیں داخل ہوئیں یا ان کے قیام کے لئے راہیں ہموار کی گئیں تا کہ ادبی معاشرہ اور مذہبی کارگزاریوں کے درمیان امتیازات کی لکیروں کو نہ صرف مٹا دیا جائے بلکہ اس طرح دونوں کو آپس میں گڈمڈ کر دیں' کہ دونوں کی شکل صاف صاف دکھائی نہ دے اور ادب کے قارئین کو ایک نوع کی کشمکش اور اضطراب میں ڈال دیا جائے۔ اخلاقیات کی تعبیر ہی بدل دیا جائے اس کے قصر کی تعمیر میں مذہب سے صرف اینٹیں مستعار لی جائیں اور بس۔ اس سلسلہ میں اعجاز حسین بٹالوی آگے بھی کچھ یوں رقمطراز ہیں:

''اس کے ساتھ ساتھ اور ایک حادثہ ہوا۔ ہمارا معاشرہ ملائیت اور جدیدیت کی ایک روح فرسا کشمکش میں مبتلا ہو گیا۔ ایک طرف کٹ ملاّ ہے جو ہر تبدیلی کا راستہ روکنا چاہتا ہے۔ دوسری طرف وہ نوجوان ہے جو ملاّ کے ردعمل کے طور پر اسلام کی مبادیات سے بھی واقف نہیں ہونا چاہتا اسی کشمکش میں ہمارے قول و فعل میں مشرقین کی دوری آ گئی ہے۔ ایک طرف اخلاقیات کا درس بڑھ رہا ہے۔ دوسری طرف بداخلاقی کی مثالیں روز افزوں ہیں۔ مذہب کا نام اور اخلاص کا درس باہر کا حصہ ہے اور نمائش، رشوت اور بداخلاقی اندر کا حصہ ہیں۔ ایسے معاشرہ میں میرا جی جیسا اندر جھانکنے اور کھل کر بات کرنے والا شاعر سر درد ٹھہرایا جاتا ہے۔ یہ معاشرہ گو

بیڈروم میں چھپ چھپ کر 'بلیو' فلمیں دیکھتا ہے لیکن میرا جی کی نظموں کو بداخلاقی کا درس دیتا ہے۔'' ۴۴؎

میرا جی آج ہم سب سے وہی سوال کرتا ہے جو اس نے آج سے کئی برس پہلے پوچھے تھے۔

اے پیارے لوگو
تم دور کیوں ہو؟
تم پاس، آؤ
کچھ پاس آؤ

ان کی ایک نظم 'کلرک کا نغمۂ محبت' جو دراصل Middle Class Morality کی طرفیں کھولتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ اس سے پہلے کہ نظم پر باتیں کی جائیں' محمد حسن عسکری کی اس طرح کی نظموں کے پس منظر سے متعلق ایک بات یاد آ گئی ہے کہ:

''فی الحقیقت موجودہ صدی کی بین الاقوامی، سیاسی، اقتصادی اور اخلاقی کش مکش ان کا مرکز نظر رہی ہے۔'' ۴۵؎

جب آدھا دن ڈھل جاتا ہے تو گھر سے افسر آتا ہے
اور اپنے کمرے میں مجھ کو چپراسی سے بلواتا ہے
یوں کہتا ہے، وہ کہتا ہے لیکن بے کار ہی رہتا ہے
میں اس کی ایسی باتوں سے تھک جاتا ہوں' تھک جاتا ہوں
اور دل میں آگ سلگتی ہے، میں بھی جو کوئی افسر ہوتا
اس شہر کی دھول اور جگھوں سے کچھ دور مرا گھر ہوتا
اور تو ہوتی!
لیکن میں تو ایک منشی ہوں، تو اونچے گھر کی رانی ہے
یہ میری پریم کہانی ہے اور دھرتی سے بھی پرانی ہے

'کلرک کا نغمۂ محبت'

اس نظم کے بطون سے جو نوجوان اُبھرتا ہے وہ عام نوجوانوں کی طرح' شہر کی نئی تنظیم اور صنعتی

معاشرہ نے جس طرح کی اخلاقیات کی داغ بیل ڈالی ہے۔ یہ نوجوان اس صنعتی اخلاقیات کا شکار معلوم ہوتا ہے۔ اس کے آس پاس جو لوگ باگ رہتے ہیں' ان کی اخلاقیات کی زبوں حالی کا بھی پردہ چاک کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس طرح کی صورتحال میں بھی اسے لذت اور مسرت تو مل رہی ہے لیکن اندر سے دکھی ہے کیونکہ زندگی کی مسابقت کی دوڑ میں وہ کہیں پیچھے رہ گیا ہے۔ اس کے دل کا درد اور کسک کی آواز' ان مصرعوں میں سنائی دے رہی ہے:

اپنے بستر سے اٹھتا ہوں

منہ دھوتا ہوں

لایا تھا جو ڈبل روٹی

اس میں سے آدھی کھائی تھی

باقی جو بچی

میرا آج کا ناشتہ ہے

اس بند میں کس طرح ایک متوسط طبقہ کے فرد کی بڑی درّاکی کے ساتھ تصویر کشی کی گئی ہے۔ یہ شخص کیسے کیسے سہانے خواب دیکھتا ہے' لیکن حقیقت یہ ہے کہ رات کی بچی ہوئی روٹی کھا کر آسودہ ہوتا ہے۔ اس نظم میں محرومیوں کا ایک سلسلہ ہے' جس سے اس نظم کا مرکزی کردار گزرتا ہے۔ آس پاس کی آسائشوں اور اِرد گرِد کے لوگوں کے اطمینان و سکون کو دیکھتا ہے' دفتر پہنچتا ہے اور اپنے افسر کی فضول باتیں سنتا ہے۔ یہ نظم 'کلرک' کے ساتھ ناانصافی کا ایک نوحہ نہیں ہے بلکہ متوسط طبقہ کی پرُاسرار زندگی اور اس کے اندوہناک حالات کی ایک سرگزشت ہے۔ نظم کے مطالعہ سے اس بات کا بخوبی اندازہ لگتا ہے کہ 'میراجی کا طبقاتی شعور کتنا پختہ اور مستحکم تھا۔ نظم کے اندرون میں روح فرسا حالات کی ترجمانی کے علی الرغم عملی دنیا میں اس کی تشنہ تمناؤں کے پورے تفاعل کا ایک کھلا اظہار ہے۔ میراجی نے اس نظم کی وساطت سے نوجوان کی بے بسی اور اس کی مجبوری کے ساتھ ساتھ صنعتی تہذیب اور شہر کے انتظامی امور پر تاکیدی نشان لگاتا ہے اور ایک نوع کا احتجاج ثبت کرتا ہے۔ نظم میں محرومیوں کی بے کرانی اور آفاقی وسعتیں سمٹ آئی ہیں' جو اجتماعی درد کی حنابندی کا مظہر معلوم ہوتی ہیں:

میں ہوں ایک بھنڈار دکھوں کا، میرے پاس خزانہ ہے
میں نے اوروں کے دکھ میں اپنے دکھ کو پہچانا ہے

جیسا کہ آپ سب جانتے ہیں کہ میراجی نے یوں تو کئی عمدہ نظمیں تخلیق کی ہیں، لیکن نظم 'سمندر کا بلاوا' میرا خیال ہے (دعویٰ ہرگز نہیں) کہ یہ دنیا کی چند اچھی نظموں کی پہلی صف میں شامل ہونے کا استحقاق رکھتی ہے۔ میں نے کئی جگہ اس بات کا اِعادہ کیا ہے کہ انہوں نے اپنی نظموں کی بُنت اور اس کے لئے جو Building Block قائم کئے ہیں ان میں لفظوں کا انوکھا استعمال، علامتوں کا منضبط طریقہ سے التزام، محاکات اور تجسیم کاری کی تکنیک کی سطح پر وہ اپنے معاصرین میں نہ صرف منفرد ہیں بلکہ اپنا الگ امتیاز بھی قائم کرتے ہیں۔ طرزِ اظہار کے انوکھے پن اور اس کی ندرت کے پیشِ نظر، لفظوں کے چناؤ میں غیر معمولی انفرادیت کا ثبوت دیا ہے۔ میراجی کی نظموں میں لفظوں کی ترتیب و تہذیب اور اس کے تخلیقی استعمال کی بے شمار مثالیں ہیں۔ اس نظم کے تکنیکی اور موضوعاتی تنوع اور اس کے مختلف رنگوں کو Decode کرنے سے پہلے، میراجی نے لفظ کی اہمیت اور معنویت کے بارے میں کیا کہا ہے۔ ذرا اسے دیکھ لیں:

> ''ہر لفظ ایک تصور یا خیال کا حامل ہے اور تصور اور خیال کے ساتھ ساتھ اس کے لوازم بھی ایک ہالے کی مانند موجود ہوتے ہیں۔ لوازِم کا یہ ہالہ انفرادی اندازِ نظر کی پابند ہے یعنی ایک ہی لفظ زید کے لئے اور تلازُمِ خیال ہے اور بکر کے لئے اور، لیکن ایک ہی زبان سے بہت سے افراد کا مانوس ہونا، مختلف افراد کیلئے الفاظ میں قریباً قریباً یکساں تلازُمِ خیال پیدا کر دیتا ہے۔ جب کوئی لفظ ہمارے فہم و ادراک میں آتا ہے تو یہ تلازُم خیال کا ذہن میں ایک خاص ہیئت اختیار کرتا ہے اور جب اس سے پہلے لفظ کے ساتھ کوئی دوسرا لفظ ملایا جائے تو ہالے اپنی ہیئت کو دوسرے لفظ کی مناسبت سے تبدیل کر لیتا ہے۔'' 45

مذکورہ اقتباس کی روشنی میں آیئے، اس نظم کے خارج اور باطن دونوں سطحوں پر، ان کی فنکاری اور ہنرمندی کے شواہد کے علی الرغم کن کن الفاظ میں تصور یا خیال کے کون کون سے رنگ بھرے گئے ہیں۔ تلازمۂ خیال کے کون کون سے ہالے لرزاں ہیں، اس کی قرأت کے آداب بھی روایتی ادب سے تھوڑا ہٹ کر ہیں، میراجی کے یہاں 'سمندر' جو ایک استعارہ کے طور پر استعمال ہوا ہے، اس کے استعاراتی صرف اور اس کے مختلف (Shades) کی تفہیم بھی ایک لازمی امر ہے۔ یوں تو اس نظم کا لب و لہجہ ایک آہستہ خرام ندی کی طرح ہے، جس کے زیریں ساخت میں لہریں بڑی آہستگی کے ساتھ،

آگے کی طرف رواں دواں ہیں' ٹھیک اسی طرز پر یہ نظم پورے آب وتاب کے ساتھ اوراپنی مخصوص سحر طرازیوں کے ساتھ آگے کو گامزن ہے۔ کبھی اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ نظم میں سمندر کہیں ابدیت کا استعارہ معلوم ہوتا ہے۔ وقت جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں کہ مطلق بھی' اور ساقط بھی ہے اور برق کی طرح تیز رو بھی' وقت کے مختلف تصورات کی کوندیں لپکتی معلوم ہوتی ہیں۔ وقت کہیں کہیں خالق اکبر ہے جو بہ ہمہ ہے' بے ہمہ ہے جو مشاہدہ کے حصار میں ہے وہ قطرہ ہے' سمندر میں وہ قطرہ اگر انجذاب کی صورت حاصل کر سکا تو فنا اس کا مقدر ہے لیکن سمندر میں ضم ہونے سے بادی النظر میں یہ محسوس ہوگا کہ وہ فنا کا شکار ہو گیا جب کہ وہ کُل میں بقا کے منصب پر فائز ہو گیا۔ غالبؔ نے اس طرح کی صورتحال کی کچھ دوسرے انداز میں ترجمانی کی تھی۔

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا

اس نظم کی اندرونی ساخت میں وجودیت اور وحدت الوجودی فکر کے بھی اشارات ملتے ہیں۔ نظم کی عظمت اس بات میں مضمر ہے کہ اس کے کئی پہلو اور زاویہ ہیں، لہٰذا عجلت میں اس نظم کے منطقے روشن نہیں ہوں گے۔ اس کی پرتیں اور جہتوں کو بڑی چابکدستی کے ساتھ کھولنے کی ضرورت ہے۔ یہ وہ قطرہ ہے جو دریا کے سارے اضطراب کو اپنے اندر سمیٹ لیا ہے۔ نظم میں متکلم شاعر ہے جو مسلسل یہ بلاوا سن رہا ہے۔ بقا، فانی کو آواز دے رہی ہے۔ نظم کے اندرون میں جو حزن، دردمندی اور ملال ہے جسے ہم وسیع معنی میں Pathos سے تعبیر کرتے ہیں۔ مصرعوں کی رگوں میں لگتا ہے کہ نور بن کر اتر گیا ہے:

یہ سرگوشیاں کہہ رہی ہیں، اب آؤ کہ برسوں سے تم کو بلاتے بلاتے مرے دل پہ
گہری تھکن چھا رہی ہے۔
کبھی ایک پل کو کبھی ایک عرصہ صدائیں سنی ہیں، مگر یہ انوکھی ندا آرہی ہے
بلاتے بلاتے تو کوئی نہ اب تک تھکا نہ آئندہ شاید تھکے گا
'میرے پیارے بچے۔ مجھے تم سے کتنی محبت ہے، دیکھو' اگر یوں کیا تو
برا مجھ سے بڑھ کر نہ کوئی بھی ہوگا، خدایا' خدایا
کبھی ایک سسکی، کبھی اِک تبسم، کبھی صرف تیوری
مگر یہ صدائیں تو آتی رہی ہیں۔
انہی سے حیاتِ دو روزہ ابد سے ملی ہے

مگر یہ انوکھی ندا، جس پر گہری تھکن چھا رہی ہے
ہر ایک صدا کو مٹانے کی دھمکی دیئے جا رہی ہے۔

نظم کے پہلے بند میں نہ صرف سادگی کا بسیرا ہے بلکہ معصومیت کی بھی دھوپ چھاؤں سے واسطہ پڑتا ہے۔ شاعر دور سے ایک ندا اپنی طرف مسلسل آتی سن رہا ہے جو اسے کسی قدر تھکی محسوس ہو رہی ہے، تھکن سے آوازوں کی نہ صرف نوع متعین ہو رہی ہے بلکہ وہ کتنے عرصوں سے تھکن میں مبتلا ہے۔ اس کی دبی دبی سی کیفیت کا بھی اندازہ لگ رہا ہے۔

''میرے پیارے بچے، مجھے تم سے کتنی محبت ہے، دیکھو'' اگر یوں کیا تو

یہ ایک بدیہی حقیقت ہے کہ آدمی ماں کو کبھی بھول نہیں سکتا جب آدمی پر کسی قسم کی بھی اُفتاد آتی ہے یا وہ کسی طرح کی بھی تکلیف میں مبتلا ہوتا ہے تو اس عالم میں صرف ماں ہی یاد آتی ہے۔ اس کے لبوں پر صرف ماں کا ہی ورد ہوتا ہے کیونکہ اس کی چاہت اور بے لوث محبت تھکن پر ہمیشہ غالب رہے گی۔

ماں کی محبت آمیز ڈانٹ کا بھی منظر خلق ہوتا نظر آتا ہے۔ اگر ماں کا کہا نہ مانا اور اگر ضد نہ چھوڑی تو ماں کہتی ہے مجھ سے برا کوئی نہ ہوگا۔ یہاں شاعر کتنا معصوم ہے۔ انسانی فطرت کی سچائی سے کتنا قریب ہے۔ ماں کی یاد تو ابد تک قائم رہے گی لیکن شاعر کو کبھی کبھی ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ آواز ماں کی آواز جیسی تو نہیں۔ یہ آواز تو تھکن کے آثار کو زیادہ نمایاں کر رہی ہے اور یہ روح پر اتنا گہرا سایہ ڈال رہی ہے کہ لگتا ہے کہ اب سے پہلے کہ ساری صداؤں کی یاد کو مٹا کر رکھ دے گی۔ یکلخت منظر بدل گیا ہے۔ ماں کی جگہ اب لحۂ موجود دائرۂ ارتکاز میں ہے۔

اب آنکھوں میں نہ جنبش نہ چہرے پر کوئی تبسم نہ تیوری
فقط کان سنتے چلے جا رہے ہیں

کمال ہے کہ اس آواز کے نہ خد و خال ہیں نہ کوئی چہرہ ہے نہ کوئی عکس ہے اور نہ کوئی سایہ مگر آواز ہے کہ مسلسل آ رہی ہے۔ سارے حواس میں صرف سماعت مصروف کار ہے۔ نہ ذائقہ، نہ بو، نہ لمس صرف آواز ہے کہ آ رہی ہے، تھکی ہوئی ہے مگر کچھ اس رفتار سے آ رہی ہے کہ کوئی دوسری حس مرتعش نہیں ہوتی۔ مگر اب مندرجہ ذیل بندوں میں دیکھیں گے کہ شاعر کا صرف ذہن نہیں متحرک ہو گیا بلکہ شعور بھی فعال دکھائی دینے لگتا ہے:

یہ اک گلستان ہے ہوا لہلہاتی ہے کلیاں چٹکتی ہیں
غنچے مہکتے ہیں اور پھول کھلتے ہیں، کھل کھل کے مرجھا کے

بِگرتے ہیں' ایک فرشِ مخمل بناتے ہیں جس پر
مری آرزوؤں کی پریاں عجب آن سے یوں رواں ہیں
کہ جیسے گلستاں میں اِک آئینہ ہے
اسی آئینہ سے ہر ایک شکل نکھری، مگر ایک پل میں جو مٹنے لگی ہے' پھر نہ اُبھری
یہ پربت ہے' خاموش ساکن
کبھی کوئی چشمہ اُبلتے ہوئے پوچھتا ہے کہ اس کی چٹانوں کے اُس پار کیا ہے
مگر مجھ کو پربت کا دامن ہی کافی ہے' دامن میں وادی ہے' وادی میں ندی ہے
ندی میں بہتی ہوئی ناؤ ہی آئینہ ہے
اس آئینہ میں ہر اک شکل نکھری، سنور کر مٹی اور مٹ ہی گئی اور مٹ ہی گئی'
پھر نہ اُبھری

شاعر روحانی سطح پر کافی مربوط اور مستحکم ہے' لہٰذا اب نظم کے منظر نامہ پر' وہ قدرت کے مظاہر کی طرف ہماری توجہ کھینچتا ہے۔ ایک طرف باغ کی نمود ہے جس میں کونپلیں پھوٹ رہی ہیں۔ کلیاں پھول بننے کے پورے مراحل طے کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں اور پھول پایانِ کار اپنے انجام کو یعنی اپنی شاخوں سے جھڑتے دکھائی دیتے ہیں۔ شاعر گلستان کے بارے میں کہتا ہے کہ یہ آئینہ ہے۔ افلاطون کے نظریہ میں بھی ایک آئینہ ہے اور اسلامی تصوف کی بھی مشترکہ علامت یہ آئینہ ہے۔ یہ آئینہ ذات کے جمال کا نشان ہے۔ حقیقت کل کی قدرت کے ظہور کا آئینہ جو مختلف رنگوں کا ایک نگار خانہ ہے۔
اب گلستان کی جگہ پربت آئینہ میں منعکس ہوتا ہے۔ اس پربت سے کوئی چشمہ یکا یک اُبھرتا ہے اور پوچھتا ہے' اس نمود کے اُس پار کیا ہے؟ شاعر پربت سے مخاطب ہے اور کہتا ہے یہ آئینہ دراصل میرا پَرتو ہے۔ ایک اُبلتا ہوا چشمہ استفسار کرتا ہے۔ اس نمو کے اُس پار اصل حقیقت کیا ہے۔ شاعر کہتا ہے کہ اُدھر کیا ہے اس سے مجھے کیا لینا۔ مجھ کو تو پربت کا دامن ہی کافی ہے، بلکہ وادی میں جو ندی ہے۔ ندی میں بہتی ہوئی ناؤ ہے۔ یہ ناؤ ہی آئینہ ہے۔ وحدتِ شہود کے بھی کہیں کہیں شواہد ملتے ہیں۔ مجھ کو پربت کا دامن ہی کافی ہے۔ اب طلسمِ خیال ٹوٹ جاتا ہے۔ نمود کا آئینہ بھی سامنے سے ہٹ گیا ہے بعد میں شاعر کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ زندگی حدِ نگاہ تک کراں تا کراں ایک سونے صحرا کی مانند بچھا ہوا ہے۔ جہاں نہ ایک بوند دستیاب ہے نہ کوئی دوب کا منظر' صرف بگولے ہیں' نیست کے بگولے جو لا'

کے مرکز کے گرد رقصاں ہے۔ اب اِرد گرد نہ کوئی صحرا ہے نہ پربت، نہ گلشن، صرف ایک آواز آرہی ہے اور کہہ رہی ہے کہ اے مخاطب تمہیں بلاتے بلاتے مجھ پر بہت گہری تھکن طاری ہوگئی ہے پھر شاعر کے دل میں یہ خیال آتا ہے کہ آواز میں آخر یہ کس بات کی تھکن ہے؟

شاعر کو کسی ساعت یہ احساس ہوا کہ ندا، اس کی باطنی حقیقت کا آئینہ ہے۔ ندا میں تھکن کے آثار ہیں، بلکہ تھک وہ گیا ہے جو شکستوں کا بوجھ سر پر اٹھائے اور اپنی محرومیوں کو دل میں چھپائے پھرتا رہا ہے، وہ خود تھک گیا ہے اور اس کی تھکن کو محسوس کرتے ہوئے 'سمندر' جو رحمتِ بے کراں ہے اسے بلا رہا ہے کہ آؤ مجھ میں مل کر آسودگی اور دوامیت سے ہمکنار ہو جاؤ ذرا غور فرمایئے میرا جی نے اس نظم میں لفظ اور خیال کے دروبست کا کس طرح اہتمام کیا ہے۔ اب شاعر نے یہاں ناؤ کو اس دارِ فانی کا آئینہ قرار دیا ہے، ممکن ہے شاعر کشتیِ نوح کی طرف اشارہ کر رہا ہو، جہاں سے اس فانی زندگی کا دوبارہ احیاء ہوا اور پھر دنیا متحرک اور فعال ہوئی اور کاروبارِ زندگی کو نہ صرف آگے بڑھایا بلکہ یہ دنیا نشیب و فراز سے بھی گزرنے لگی، جس کا تفاعل آج بھی جاری ہے۔ اس لئے شاعر کہتا ہے کہ

'اسی آئینہ میں ہر ایک شکل نکھری، مگر ایک پل میں جو مٹنے لگی ہے تو پھر نہ اُبھری۔'

'یہ صحرا ہے۔ پھیلا ہوا، خشک بے برگ صحرا'
بگولے یہاں تند بھوتوں کا عکسِ مجسّم بنے ہیں

اس نظم میں پانی کی افادیت پر زور دیا گیا ہے۔ فقط اب آئینہ تمثال 'سمندر کے لئے پُرکشش ہے، کیونکہ شاعر کو اب یہ یقین ہو چلا ہے کہ ہر ذی روح کی ابتداء پانی سے ہوئی ہے اور ایک دن اسے پانی بن کر ہی پاتال کو پہنچنا ہے۔ میری ماں اور میرا وجود' اب اس پانی کا رہینِ منت ہے۔ مجھے اب قیامت کا انتظار ہے جہاں وہ اپنی ماں سے مل سکے گا۔

'ہر شئے سمندر سے آئی ہے' میں ایک ایسا اشارہ چھپا ہوا ہے جو دراصل قرآن کی ایک آیت سورہ 'نور' کی طرف ہماری توجہ مبذول کراتی ہے۔ جس میں اللہ تعالیٰ فرماتا ہے کہ "اور اللہ نے ہر جاندار کو پانی سے خلق کیا اور نظم کا آخری ٹکڑا 'سمندر میں جا کر ملے گی۔' شاعر نے اس کے یہ معنی تراشے ہیں کہ جو شئے جس چیز سے بنی ہے آخر میں' اس میں مل کر فنا کو پہنچنا ہے۔

لیکن جیسا کہ اس تجزیہ کے شروع میں میرا جی کا ایک اقتباس نقل کیا گیا ہے' جس میں انہوں نے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ ایک ہی لفظ زید کے لئے اور تلازمِ خیال ہے اور بکر کے

لئے اور اس جملہ کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس نظم کے اور کئی جہات ہیں اور معنیاتی نظام کے مختلف درواہوتے ہیں۔ نظم، صرف معنویت کی سطح پر ہی نہیں، بلکہ ہیٔت کی سطح پر بھی خوبصورت اور کامیاب نظم ہے۔

یہ نظم آزاد نظم کے پیرایہ میں کہی گئی ہے، یعنی کہ آزاد نظم کی ہیٔت برتی گئی ہے۔ اس نظم کے مختلف بندوں میں اوقاف کا خیال رکھا گیا ہے۔ طویل مصرعوں کے استعمال سے ایک نوع کی سلاست، روانی اور غنائیت کی فضا خلق ہوئی ہے۔

نظم کا عنوان بھی اپنے اندر بڑی جاذبیت کے ساتھ گہرائی اور گیرائی لئے ہوئے ہے۔ سمندر جیسا کہ میں نے مذکورہ سطور میں کسی جگہ لکھا ہے کہ ابدیت سے عبارت ہے۔ ابدیت کے ساتھ کشادگی، وسعت اور بے کرانی کا بھی استعارہ ہے نیز سمندر اور دریا قطبین میں واقعہ نہیں بلکہ ایک ہی جگہ، نظم کے متکلم یعنی شاعر کی تخیلی دنیا میں واقعہ ہے۔ اس میں کوئی کلام نہیں کہ گہرائی، نوع اور درجہ میں فرق ہے۔ مگر یہ فرق دونوں کے آپس میں یکجا ہونے میں حائل نہیں ہے۔

ساختیاتی تنقید کے اصول تھوڑے مختلف ہیں، اس لئے کہ ساختیات میں یا پھر یوں کہہ لیں کہ شعریات کی وجہ سے کوئی تحریر بطور متن قائم ہوتی ہے۔ اس کی تشکیل اور اس کی حد بندی دراصل ساختیات ہی کرتی ہے اور اس کی معنیات کے سرچشمہ تک رسائی کے لئے کچھ کوڈز مقرر ہیں۔ جس کی طرفیں کھولے بغیر حقیقی متن تک دسترس امکان سے باہر کہی جا سکتی ہے۔ میراجی کے عہد میں کلاسیکی شعریات کے بھی کوڈز موجود تھے لیکن انہوں نے جدید شعریات کو اس کے جملہ کوڈز کے ساتھ منتخب کیا۔ جدید خیالات کے جو نمائندے تھے یعنی کہ میراجی اور ان کے رفقائے کار وہ انسان کی نفسیاتی الجھنوں اور اس کی پیچیدگیوں کو نئی ہیٔتوں اور نئے اسلوبیاتی نظام میں پیش کرنے کے قائل رہے ہیں۔ اس لئے ان لوگوں نے لفظ اور ہیٔت کی سطح پر مختلف قسم کے تجربات کئے اور اپنے اظہار کے لئے نئی راہیں ہموار کیں اور آنے والوں کے لئے بھی نشانِ راہ کا کام کرتے رہے، جیسا کہ میں نے کہا کہ 'سمندر کا بلاوا' کی ہیٔت آزاد نظم کی ہے اور اس میں وہ ابہام بھی موجود ہے جو میراجی کی بیشتر نظموں کا طرۂ امتیاز ہے۔ سمندر، ندا صدا، گلستاں، صحرا، پربت، آئینہ یہ تمام الفاظ عمومی مفاہیم کی بجائے نئے تناظر میں استعمال ہوئے ہیں لیکن اس نئے تناظر کا جواز اس نظم میں موجود ہے۔ اس نظم کی خوبی یہ ہے کہ اس میں قاری کی مشارکت کا التماس تو ہے ہی اس کے علی الرغم جدید شعریات، خود نظم کے متن میں

موجود ہے۔ مجموعی طور پر نظم میں جو Methedobgy اختیار کی گئی ہے اس کی رو سے ایسے الفاظ کا استعمال کیا جائے جن سے معنویت کی سرحدوں کو وسیع کیا جائے یا معنیات کی تشکیل کے لئے نئے براعظموں کی کھوج پر کمر بستہ ہوا جائے۔ حیاتِ دوروزہ اور اندیشے Brinary apposites سے صرف ابد کا معنی قائم ہوتا ہے، جو دو دن کی زندگی کو بہت محترم نہیں گردانتا، لیکن ندا، صدا، گلستاں، بلاوا جیسے الفاظ سے اور اس طرح ایک نوع کے معنی کی اجارہ داری قائم ہوتی ہے اور معنیات کے دائرہ کو وسیع کرتی ہے۔

گلستاں اور پربت یوں تو بسیط تمثالیں ہیں اور محاکات بھی، لیکن نظم کے اندرون میں ایک داخلی متن کی تعمیر کا بھی موثر کردار ادا کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

یہ اک گلستاں ہے.......... ہوا لہلہاتی ہے کلیاں چٹکتی ہیں
غنچے مہکتے ہیں اور پھول کھلتے ہیں، کھِل کھِل کے مرجھائے
گرتے ہیں، اک فرشِ مخمل بناتے ہیں جس پر
مری آرزوؤں کی پریاں عجب آن سے یوں رواں ہیں
کہ جیسے گلستاں ہی ایک آئینہ ہے۔

دیکھا، میراجی نے شعوری طور پر سوچا ہو یا نہ سوچا ہو۔ مذکورہ بند ایک ذیلی نظم کی صورت ضرور اختیار کر لیتی ہے۔ گلستاں کو ایک سطح پر فعال اور متحرک دکھایا گیا ہے اور دوسری جانب حسن، جوانی چھن جانے کا مفہوم بھی پیش کرتی ہے۔ پربت سے وابستہ بصری تمثالیں بھی اپنا جلوہ دکھاتی ہیں، زندگی اور اس کے تمام تر خوب صورتی کے مٹ جانے کا ملال بھی ہے۔ گلستاں اور پربت یوں تو یہ تمثالیں ہیں جو بعد ازاں ایک استعارہ میں منقلب ہو جاتے ہیں اور وہ استعارہ ہے آئینہ۔

"گلستاں میں اک آئینہ ہے/ اس آئینے میں ہر ایک شکل نکھری، سنور کر مٹی اور مٹ ہی گئی، پھر نہ ابھری" نیز ندی بہتی ہوئی ناؤ ہی آئینہ ہے/ اس آئینہ میں ہر ایک شکل، ہر شکل نکھری ہو مگر ایک پل میں جو مٹنے لگی ہے تو پھر نہ ابھری گلستاں بھی آئینہ ہے اور ناؤ بھی آئینہ ہے۔ دراصل آئینہ استعارہ کی وہ قسم ہے جسے ویل وائٹ نے Diaphor کا نام دیا ہے۔"

اس نظم کا فکری کینوس وجودیت اور وحدت الوجودی نظریہ کی ایک امتزاجی بصیرت پر منتج ہے،

وجودی فلسفہ کی رو سے، فرد زندگی کے تمام تلخ اور خوشگوار حقائق کا احساس، انفرادی سطح پر خود کرتا ہے۔ سارتر نے اس سلسلہ میں بڑی دلچسپ اور خیال افروز بات کہی ہے، آپ بھی ملاحظہ کریں۔

"کوئی شخص دوسرے کو ہدایت نہیں کر سکتا۔ کوئی شخص یہ نہیں بتا سکتا کہ کس نے کیا کرنا ہے یا اسے کیا کرنا چاہئے۔ کیونکہ کوئی عالمگیر اخلاقی اصول نہیں ہے اور نہ ہی کوئی مستقل اقدار ہیں۔ ہر انسان کو خود فیصلہ کرنا پڑے گا جب انسان خود فیصلہ نہیں کرتا تو وہ بے ایمانی کی زندگی گزارتا ہے۔ سماجی مطابقت Social Conformity سماجی بے ایمانی ہے۔ انسان تنہا ہے اور اپنی دنیا خود بناتا ہے۔"

مذکورہ اقتباس میں جن نکات، کی طرف اشارہ کیا گیا ہے اس سے تو یہی پتہ چلتا ہے کہ اپنی دنیا خود بنانے کا مطلب ہے اپنے وجود کی ساری ذمہ داری کو قبول کرنا۔ انسانی آزادی کو سب سے بڑا خطرہ موت سے لاحق ہے۔ سارتر بالفاظ دیگر کہنا یہ چاہا ہے کہ موت انسانی آزادی کو صرف محدود یا مسدود نہیں کرتی کہ قوتِ وجود برائے خود کو ختم کرتی ہے جب کہ Being برائے خود سے آگے تاریخی وجود ہے۔ یہ وجود باقی رہتا ہے۔ وجودی فلسفی لمحۂ موجود کو سب سے زیادہ اہمیت تفویض کرتا ہے۔

نہ اب کوئی صحرا، نہ پربت، نہ کوئی گلستاں
ان آنکھوں میں جنبش نہ چہرے پہ کوئی تبسم نہ تیوری
نہ صحرا، نہ پربت، نہ کوئی گلستاں، فقط اب سمندر بلاتا ہے مجھ کو

ایک بات کی وضاحت ضروری ہے کہ نظم میں جو ایک کہانی سفر کر رہی ہے تو اس کا بیان کنندہ کون ہے؟ لفظ 'میں' اور 'مجھے' کے عقب میں کون ہے؟ کیا شاعر خود ہے یا اس کا کوئی کردار ہے جسے شاعر نے تخلیق کیا ہے۔ میراجی ایک سماجی وجود ہے اور شاعر شعریات کے اندر اپنا وجود رکھتا ہے۔ اگر اس کا نفسیاتی تجزیہ کیا جائے گا تو شاعر کی جگہ میراجی کو اہمیت زیادہ دی جائے گی۔ اس نظم کے معنی کا سرچشمہ اگر 'میں' کو قرار دیا جاتا ہے تو پھر یہاں 'میں' سے مراد میراجی ہوگا اور نظم میں جو تجربہ پیش ہوا ہے اس کو میراجی کی سوانح میں تلاش کرنا ہوگی اور اس کا بالآخر نتیجہ یہ ہوگا کہ نظم میں سمندر کا بلاوا، ماں کا بلاوا ہے، لیکن اس مفروضہ سے نظم کے متن کے دامن میں انقباض کے پیدا ہونے کا احتمال باقی رہتا ہے اور نظم کے تفصیلی مطالعہ سے ہم ایک طرح سے آزاد ہو جائیں گے اور اس طرح نظم کا کینوس کافی چھوٹا ہو جائے گا اور سمندر جو بے کرانی اور ابدیت کا استعارہ ہے، نظم کی فہم سے یہ باتیں، غیر متعلق

ہو جائیں گی اور اگر سمندر کو ہم نے ماں کا استعارہ قرار دیا تو دوسری باتوں کو نظر انداز کرنا ہوگا۔

یہ نظم کئی رنگوں کی ایک قوسِ قزح ہے لیکن اس کا غالب رنگ سمندر کا ہے' اور اس کے فکری اور حسّی لینڈ اسکیپ میں سمندر کا شور اور سکوت دونوں ہم آمیز دکھائی دیتے ہیں۔

مختلف تجربوں کا منظر نامہ

میراجی کی نظموں کے منظر نامہ پر' کئی طرح کے تجربوں کی دھوپ چھاؤں ملتی ہے' اور یہ تجربہ' ان کے یہاں مختلف اسالیبِ شعری کی تشکیل کا سبب بھی ہوتے ہیں۔ ان تجربوں کے تفاعلی کردار پر تفصیلی گفتگو سے پہلے آزاد نظم اور معریٰ نظموں کے تجربوں سے مکالمہ قائم کیا جائے جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں کہ آزاد نظم اور معریٰ نظم' جو ہیئت کے تجربوں کے سلسلہ کی کڑیاں ہیں۔ اپنی اپنی جگہ نہ صرف اہم اور انقلاب انگیز تجربوں کی حیثیت رکھتی ہیں بلکہ ان دو ہیئتی تجربوں نے اردو کی شعری روایت میں ایک انقلاب پیدا کر دیا ہے کیونکہ پہلی دفعہ ان تجربوں کے حوالہ سے روایتی اور متداولہ ہیئتوں کی فصیلوں میں شگاف ڈالنے کی کوشش کی گئی۔ نظم معریٰ نے پہلی بار اردو شاعری کو قافیہ کے بے جا استبداد اور جبر سے رہائی دلانے کی آبرومندانہ اقدام کیا اور آزاد نظم کی توجہ قافیہ کے بین بین بحر کی سخت گرفت سے' گلو خلاصی پر اصرار رہا' اردو شاعری میرے خیال میں پہلی بار اس طرح کے تجربوں سے دوچار ہو رہی تھی' اس طرح کے تجربہ' ایک نوع کی روایت شکنی سے تعبیر کئے جا سکتے ہیں۔ آزاد نظم کے تجربہ کی ایک اختصاصیت یہ بھی تھی' کہ مغربی تجربوں کی طرح یہ باسی ہو کر اردو شاعری کی ٹوکری میں نہیں آ گری تھی بلکہ یہ ہم عصر مغربی ادب کے اثر سے وجود میں آئی تھی۔ اردو میں جو آزاد نظم اپنے پاؤں پھیلا رہی تھی اس وقت انگریزی ادب میں یہ کمسنی کے عالم میں تھی۔ ایک بات کی یہاں وضاحت ضروری ہے کہ آزاد نظم اور معریٰ نظم کے تجربے مغربی تجربوں کے خطوط پر نہیں ہوئے کیونکہ ہر زبان کے مزاج اور منہاج اور اس کی بناوٹ دوسری زبان کے لسانی مزاج اور ساخت سے مختلف ہوتی ہے۔ زبان کے مزاج اور روایات سے تطابق پیدا کرنے کے لئے تبدیلی کے' اس ناگزیر عمل سے گزرنا پڑتا ہے اور اسے اپنی خراد پر اُتارنا ہوتا ہے۔ انگریزی اور اردو کی نظم میں نمایاں ترین فرق یہ ہے کہ اول الذکر میں اس کے لئے ایک مخصوص بحر ہے۔ جبکہ موخر الذکر میں ایسی کوئی پابندی ملحوظ نہیں رہی' جہاں تک ہم آزاد نظم کی بات کریں تو یہ اردو میں آزاد ہونے کے باوجود بھی بہت حد تک پابند ہے

کیونکہ اردو عروض کے آداب اور اصول' آزاد نظم کے مزاج سے بڑی حد تک ہم آہنگ ہیں اور آزاد نظم کو اردو عروض راس بھی آ گیا ہے۔ آزاد نظم نے اپنے آہنگ کی تشکیل اور تعمیر میں اردو عروض سے ہی سہارا لیا ہاں یہ ضرور کیا کہ اس کے رائج آداب و اصول میں تھوڑے بہت تغیرات کر دیئے۔ اردو کی آزاد نظم کا آہنگ ارکانِ بحر کی مقررہ تعداد میں کمی بیشی کے ذریعہ تشکیل پاتا ہے اور ارکان کی اس کمی بیشی کے لئے مستزاد کے اصول کو رہبر اصول بنایا گیا ہے، جس کی رو سے صرف درمیانی ارکان کو کم یا زیادہ کیا جاتا ہے۔ آپ دوسرے لفظوں میں اس صورتحال کو کچھ یوں بیان کر سکتے ہیں کہ اردو میں آزاد نظم نے صرف اتنا اجتہاد کیا کہ مروجہ اردو شاعری کے آہنگ کی قطعیت کو ختم کر کے اس میں کافی وسعت پیدا کر دی' لیکن وزن کی پابندی سے خود کو آزاد رکھنا' ضروری نہیں سمجھا۔ اس کے برعکس انگریزی کی آزاد نظم کے نمائندوں کو یہ آزادی حاصل نہیں تھی کہ وہ بحر کے استعمال میں مروجہ اصولوں سے انحراف کر سکتے ہیں۔ اردو میں آزاد نظم کو' جس سُرعت کے ساتھ شرفِ قبولیت ملی' معرا نظم کے حصہ میں وہ کشادگی نہیں آئی۔ اس کے کئی وجوہات رہی ہیں۔ پہلی وجہ تو یہ کہ جس زمانہ میں اس کا چلن عام ہوا 'اس تجربہ کے حق میں آواز بلند کی جانے لگی۔ وہ وقت اس کے حق میں تھا نہ فضا اس کے حق میں سازگار تھی، کیونکہ اس زمانہ میں روایات کو لوگ اپنے لئے مخصوص معتقدات کی جگہ تفویض کرتے تھے ان کے لئے اتنی بڑی تبدیلی کو گوارہ کرنا' ممکن نہیں تھا۔ قافیہ کو شاعری کے لئے نہ صرف ناگزیر جانتے تھے بلکہ قارئین کے لئے بھی اس کی پابندی' اتنے ہی اہم تھی جتنے شاعر کے لئے' کیونکہ وزن اور قافیہ کے التزام کے بغیر' کسی قسم کی شاعری کو قبول کرنا' ان کے لئے ممکنات میں ہی نہیں تھا۔ پڑھنے اور سننے والے کے چشم و گوش نہ صرف ان باتوں سے مانوس تھے لہٰذا معریٰ نظم کے تجربہ کو عام ہونے میں تقریباً ۳۰۔۴۰ برس کا عرصہ لگ گیا۔ دوسری ایک وجہ اچھے شاعروں کا اس تجربہ کو منہ نہ لگانا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ طویل مدت تک نظم معریٰ انتشار کا شکار رہی۔ بعض آزاد نظم کی شروع سے یہ خوش بختی رہی کہ اسے راشد، میراجی اور تصدق حسین خالد جیسے شعراء کی سرپرستی حاصل ہوگئی۔ ان حضرات کا نہ صرف مطالعہ وسیع تھا بلکہ یہ مشرقی روایات کی بھی بڑی گہری آگہی رکھتے تھے، ان کی نہ صرف مغربی ادب پر گہری نظر تھی بلکہ اس کے رموز و اسرار سے بھی خوب آشنا تھے۔ راشد اور میراجی کی شکل میں آزاد نظم کو بڑے فنکار میسر آگئے۔ لہٰذا ان کے تجربوں کو استحکام ملنا شروع ہوگیا۔

یہ بھی حقیقت ہے کہ حلقہ کی ابتدائی نظموں میں' قطعیت یا استدلالی طریق کے نقوش ملتے ہیں

لیکن بعد کی نظموں میں اس طرز سے شعوری انحراف کے شواہد بھی ملتے ہیں۔ حلقہ کے شعراء نے' صرف اسالیب واظہار میں ہی نہیں بلکہ موضوعات کی سطح پر بھی' نئے تجربوں کو راہ دی۔

حلقہ کے شعراء نے پابند ہیٔت کے بین بین متوازی سطح پر نیا ہیٔتی تجربہ بھی کیا۔ آزاد نظم کی باضابطہ بنیاد حلقہ کے شعراء کے ہاتھوں پڑی۔ یہ شعراء اپنے عہد کی ذہنی اور نفسیاتی صورتحال کو آزاد نظم کی ہیٔت میں پیش کرنے کے حق میں تھے۔ جب کہ میں نے اوپر کے سطور میں یہ بات کہی تھی کہ مغرب میں بھی یہ کم سنی کے عالم میں تھی۔ آزاد نظم کو باقاعدہ تقویت ۳۶ء کے آس پاس ملی جب کہ بہت شروع میں اس سلسلہ میں چند تجربوں کے شواہد ملتے ہیں۔ لیکن یہ کوشش تھوڑا بہت تلاطم پیدا کر سکی اور بس! ان تجربوں کے عقب میں کوئی گہرا احساس نہیں پایا جاتا۔ آزاد نظم کی تشکیل کے پیچھے جو نظریہ کارفرما رہا ہے وہ یہ کہ نظم کو عروض کے مصنوعی آہنگ سے نجات دلا کر' اس کی بنیاد بول چال کے فطری آہنگ پر رکھی جائے اس لئے آزاد نظم کو نہ خالص نظم ہی کہہ سکتے ہیں اور نہ ہی نثر' اس سلسلہ میں Sir Stannley leather کی رائے بڑی معنی خیز ہے۔ انہوں نے آزاد نظم کی ہیٔت کو A more or less Succesful Hybrid کہا ہے۔

سچائی یہ ہے کہ آزاد نظم جہاں خارجی تقاضوں کے تحت وجود میں آئی وہاں اس کے داخلی اسباب بھی، اس کے وجود میں آنے کے اہم جواز ثابت ہوئے۔ اردو نظم کی ہیٔت اختیار کرنے میں جہاں شعوری کاوشوں کا دخل رہا ہے' وہاں یہ عہد کے ناگزیر مطالبات کی بھی زائیدہ کہی جاسکتی ہے۔ آزاد نظم حقیقی معنوں میں' اس عہد کی بے چینی' اضطراب' ہیجان اور باطنی سطح پر جاری جدلیاتی عمل کی ترجمان ہے۔

جیسا کہ ہم سب اس نکتہ سے کم و بیش آشنا ہیں کہ کسی بھی ہیٔت کو قبول کرنے کے لئے کئی اسباب ہو سکتے ہیں اور ہوتے بھی ہیں۔ دیکھنا صرف یہ چاہئے کہ آیا اس ہیٔت میں تخلیقی اظہارات' ڈھنگ سے راہ پا سکے ہیں کہ نہیں؟ اور آزاد نظمیں فنی دروبست اور تکنیکی آگاہیوں سے ہم آہنگ ہو سکی ہیں کہ نہیں؟ جیسا کہ آزاد نظم کی ہیٔت کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ شاعر نظم آزاد میں حسب روایت طے شدہ اصولوں کے مطابق مصرعوں کی ترتیب و تنظیم نہیں کرتا جب کہ پابند ہیٔت میں ہوتا یہ ہے کہ مصرعوں کے ارکان برابر ہوتے ہیں اور قافیہ کی پابندی بھی ایک لازمی امر ہوتی ہے۔ نظم معریٰ کا معاملہ یہ ہے کہ اس میں مصرعوں کے ارکان برابر تو ہوتے ہیں لیکن قافیہ کی قید باقی نہیں رہتی' لیکن آزاد

نظموں کا معاملہ قدرے مختلف ہے کیونکہ اس کے لئے یہ ضروری نہیں کہ مصرعوں کے ارکان، معریٰ نظموں کی طرح مساوی ہوں کوئی مصرع طویل بھی ہوسکتا ہے اور کوئی مختصر بھی۔ کبھی کبھی آزاد نظم میں ایک لفظ بھی مصرع ہوتا ہے اور کوئی مصرعہ اتنا طویل کہ کئی سطروں تک پھیل جاتا ہے۔ ابتداء میں جیسا کہ میں نے اوپر کے سطور میں یہ بات کہی ہے کہ اس ہیئتی تجربہ کو بہ نظرِ استحسان نہیں دیکھا گیا۔ اس کی مخالفت کے کئی اسباب تھے، سرِ دست اس کی تفصیل میں مجھے نہیں جانا، صرف اس کی نفسیاتی وجہ کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہوں گا کہ جب بھی کوئی چیز چاہے وہ جتنی بھی کارآمد اور مفید کیوں نہ ہو جب نئی نئی سامنے آتی ہے تو اسے نئے ذہن کو قبول کرنے میں تھوڑی بہت دقت تو پیش آتی ہے۔
دوسری وجہ آزاد نظم کی 'طرفہ ہیئت' ہے اسے یاد کرنا مشکل ہے اور روایت ہمارے یہاں یہ رہی ہے کہ نظم شعر کی طرح یاد کی جاسکے اور محفلوں میں سنائی بھی جاسکے۔ بعض نے سہل انگاری سے بھی تعبیر کیا ہے۔ اسی طرح کی ایک مثال نیاز فتح پوری کی ہے، وہ اس سلسلہ میں کچھ یوں رقمطراز ہیں:

"کچھ دنوں سے نظم معریٰ کے ساتھ آزاد شاعری کا بھی ذکر کیا جاتا ہے۔ اول تو میں نے سمجھا کے دونوں ایک ہی چیز ہوں گی لیکن اب معلوم ہوا کہ آزاد شاعری، نظم معریٰ کے مقابلے میں اتنی ہی آزاد ہے جتنی ردیف وقافیہ والی شاعری میں نظم معریٰ لیکن نظم معریٰ میں ردیف وقافیہ نہیں ہوتا لیکن وزن تو ہوتا ہے۔ اس کی کوئی مخصوص بحر تو ہوتی ہے لیکن آزاد شاعری تو ردیف وقافیہ کے ساتھ وزن سے بھی بے نیاز ہوتی ہے۔ یعنی ہے تو وہ نثر لیکن اس کے لکھنے والے ہم کو اسے شعر سمجھنے پر اس لئے مجبور کرتے ہیں کہ اس کے فقرے مسلسل نہیں لکھے گئے بلکہ انہیں توڑ مروڑ کر علاحدہ سطر میں لکھا گیا ہے۔.......... نظم معریٰ کو نظم مقفیٰ پر ترجیح دینا یقیناً عجز کی دلیل اور آزاد شاعری تو خیر ایسی طفلانہ حرکت ہے، جس کا ذکر ہی فضول ہے۔"[۶۲]

پتہ نہیں موصوف آج اگر زندہ ہوتے اور آزاد غزل اور نثری نظم کے تجربوں سے ان کا سابقہ پڑتا تو نہ جانے، ان اصناف کے بارے میں کیا رائے قائم کرتے۔ یہ تو آزاد نظم کی خوش بختی کہئے کہ لاکھ مخالفت کے باوجود اس صنف کی مشاطگی میں ترقی پسند اور حلقہ کے زیادہ تر شعراء نے اس طرف اپنی خاص توجہ مبذول کی اور اس صنف کو پروان چڑھانے میں اپنی بہترین صلاحیتوں کا مظاہرہ کیا۔ جب شدید انداز کی مخالفت ہونے لگی تو حسن عسکری کو آڑے آنا پڑا، اور نظم آزاد کے منطقی جواز کو انہوں

نے معاشرتی اور نفسیاتی سیاق میں یوں پیش کیا۔

''اس نے دنیا میں جہاں کائنات کے متعلق کوئی ایسا نظریہ موجود نہ ہو جس پر کثرت ایمان لا سکے۔ جہاں زندگی کی اقدار اور ذہنی پس منظر غیر یقینی ہو' جہاں افراد کے درمیان رشتہ ڈھیلا پڑ چکا ہو جہاں لوگ اپنے آپ کو ذہنی کش مکش اور روحانی جنگ میں مبتلا پاتے ہوں اور سماجی حد بندیاں اپنی قید میں انہیں نہ رکھ سکتی ہوں' ایسی شعری ہیئت جس کی ہر لائن کے ارکان پہلے سے مقرر ہوں بلکہ خاتمہ تک ہماری روحانی کیفیت اس کے کرب اور تشنج کے بیان کے لئے اتنا مناسب ذریعۂ اظہار نہیں ہو سکتی، جتنا کہ آزاد نظم، توازن و مناسب جو آپ آہنگوں میں ڈھونڈتے ہیں دراصل اقدار کے توازن و تناسب سے پیدا ہوتا ہے۔'' ۷۴

اردو میں آزاد نظم کا ایک مخصوص Pattern ہے جس کی عروض سے اتنی ہی قرابت ہے جتنی کہ دیگر اسالیبِ اظہار کی۔ آزاد نظم اور پرانے اسالیبِ اظہار میں فرق صرف اتنا ہے کہ روایتی اسالیب میں ابتداء سے آخر تک ایک ہی بحر کی پابندی لازم ہے۔ جب کہ آزاد نظم کا پیٹرن' ایک مخصوص بحر کے گھٹانے بڑھانے سے تشکیل پاتا ہے۔ یہ ارکان یا تو درمیانی ارکان رہتے ہیں یا ان کا تعلق سالم بحروں سے ہوتا ہے۔ اس سلسلہ کی ایک مثال راشد کی نظم 'دریچے' کے قریب سے دی جا سکتی ہے۔ اس کی بحر، بحرِ رمل مثمن، مخبون، محذوف ہے۔ (فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلن) جس میں فعلاتن کا رکن درمیان میں دو مرتبہ آتا ہے۔

جاگ اے شمعِ شبستانِ وصال
مخملی خواب کے اس فرشِ طرب ناک سے جاگ
لذتِ شب سے تیرا جسم' ابھی چور سہی
آ مری جان مرے پاس دریچے کے قریب
دیکھ کس پیار سے انوارِ سحر چومتے ہیں
مسجدِ شہر کے میناروں کو
جن کی رفعت سے مجھے
اپنی دیرینہ تمناؤں کا خیال آتا ہے

اگر آپ ان مصرعوں کی تقطیع کریں گے، تو معلوم ہوگا کہ پہلی، ساتویں اور آٹھویں مصرعوں میں بحرِ رمل مثمن، مخبون کا ایک میانی رکن حذف کر دیا گیا ہے جب کہ باقی مصرعہ اصل بحر کے پابند ہیں۔ میرا جی کے یہاں مختلف سطحوں پر تجربوں سے آشنائی کے لئے تھوڑا بہت اس تناظر سے آگہی ضروری ہے۔ جس تناظر میں آزاد نظم اور معریٰ نظم کے تجربہ ہوئے ہیں اور ان تجربوں کے مختلف مراحل کیا رہے ہیں، جیسا کہ آپ جانتے ہیں راشد کے مقابلہ میں میرا جی صحیح معنوں میں ایک باغی شاعر تھے۔ انہوں نے نہ صرف موضوعات کی سطح پر بغاوت کیا بلکہ ہیئتی تجربوں میں بھی کئی امتیازات قائم کئے۔ وہ صرف مزاجاً جدید نہیں تھے بلکہ اپنے جدید خیالات اور تصورات کے اظہار اور اس کی مناسب ادائیگی کے لئے، نئے تجربوں کی طرف اپنی بہترین صلاحیتوں کا مظاہرہ کیا۔ ان تجربوں کے پیچھے، کسی اضطراری جذبہ کا ہاتھ نہیں ہے بلکہ یہ تجربہ داخلی تقاضوں کی رہین منت ہے۔

جو نئے فنکار کو متداولہ اور مروجہ ہیئتوں میں، اپنے خیالات کے بے کم و کاست بیان کرنے میں ایک روک سی محسوس ہوتی ہے۔ اس لئے وہ نئے تجربوں کے آفاق کی تلاش میں نکل پڑتا ہے۔ اس کی تخلیقی فعالیت اور تحرک اسے نئے منازل کی جستجو کے لئے ہمیشہ تازہ دم رکھتی ہے اور بقول ایلیٹ بڑا شاعر چھوٹے چھوٹے تجربوں سے بڑے کام لیتا ہے۔ میرا جی نے بھی اپنے اظہار کیلئے ہیئت کے نئے سانچوں کی یافت میں اپنی تخلیقی کارگزاریاں سامنے لائیں۔ بعض لوگ پرانی ہیئت میں ہی تھوڑا بہت تصرف کر کے کام چلانے کے قائل ہوتے ہیں بعض بالکل نئے تجربوں کو اپنا مسلک اور ایمان سمجھتے ہیں۔ اس سیاق میں ڈاکٹر حنیف کیفی کی رائے کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

> ''جہاں تک انفرادیت کا تعلق ہے تو پھر سچا فنکار منفرد ہوتا ہے۔ کوئی بھی فنکار جو فنکار کہلانے کا مستحق ہے۔ بنے بنائے راستوں سے مطمئن نہیں ہوتا۔ اس کی تخلیقی فطرت اسے نئی راہوں کی تلاش و تعمیر پر مجبور کر دیتی ہے جو اس کی پہچان کا ذریعہ بن سکیں۔ لیکن اس انفرادیت کے حصول کے لئے مختلف فنکار مختلف طریقہ اختیار کرتے ہیں۔ کوئی اس راستے کو جو پہلے سے موجود ہوتا ہے، قطعاً نظر انداز کر دیتا ہے اور اس کے بجائے اپنے لئے ایک بالکل نیا راستہ بنا لیتا ہے تو کوئی اسی راستے کے متوازی ایک نئی راہ کی تشکیل کرتا ہے۔ کوئی اس راستے میں سے ایک نئی شاخ نکال لیتا ہے، کوئی اسی بنے بنائے راستے پر چلتے ہوئے، اس میں

ایسی چیزوں کا اضافہ کر دیتا ہے یا اس میں ایسے نئے انداز پیدا کر دیتا ہے کہ وہ پرانا ہوتے ہوئے بھی نیا معلوم ہونے لگتا ہے۔ روایت سے بغاوت، روایت سے انقطاع، روایت سے انحراف اور روایت میں جدت، سب انفرادیت کے مختلف مظاہر ہیں۔''[۴۸]

میراجی کے یہاں اپنے ماقبل رویہ سے انحراف یا بغاوت کے جو شواہد ملتے ہیں وہ حالات کے جبر، سماجی اور مذہبی قدروں کی سخت گیری اور اس کی مخصوص ذہنی ساخت کی آئینہ دار ہیں۔ میراجی نے اپنے تخلیقی رویوں کو 'میراجی کی نظمیں' کے دیباچہ میں دوٹوک بیان کیا ہے۔ انہوں نے اپنے شعری رویوں کو 'Defend' کرنے کی کوئی کمزور کوشش نہیں کی بلکہ اس کے اظہار میں دیانت کو راہ دی ہے۔ ابتدائی چند نظموں میں پابند نظم کی تکنیک کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ مثال کے طور پر نظم 'دکھ دل کا دارو' صرف اپنی اُٹھان اور مزاج کے اعتبار سے ایک خوشگوار استثناء کہی جا سکتی ہے، نموتاً اس دور کی ایک نظم 'سرگوشیاں' کے یہ مصرعے دیکھیں:

تیرے پیراہن مجھے
یاد آتے ہیں بہت
آسمان بھی صاف ہے
اور ستارے اور چاند
بے خود و سرمست ہیں
تازگی
ہے عیاں
ذرّے ذرّے سے زمین کے آہ لیکن بے بسی
اور تنہائی مری

چند مصرعے 'کیف حیات' سے بھی ملاحظہ کریں:

نرم بہاؤ تند اور تیز
پیارے گھاؤ جنوں انگیز
میٹھا میٹھا درد میرے دل میں جاگا!

جیون کی ندی رک جائے

رک رک جائے تو رُک جائے

صرف میرے احساس کی ناؤ چلتی جائے نرم اور تیز

لیکن بعد کی نظموں میں نمایاں تبدیلی آپ صاف طور پر دیکھ سکیں گے۔ اگر کسی نظم میں پابند نظم کی تکنیک سے کوئی تعلقِ خاطر نظر میں آتا ہے تو اس کے لئے طرز و آہنگ میں ایک خوشگوار تبدیلی ضرور محسوس ہوتی ہے۔ 'دھوبی کا گھاٹ' کا ایک بند ملاحظہ کریں:

کیوں صبحِ شبِ عیش کا جھونکا

بن کر

رخسار کی بے نام اذیت

سہلاتا ہے، مجھ کو؟

کیوں خواب فسوں گر کی قبا چاک نہیں ہے؟

کیوں گیسوئے پیچیدہ رقصاں

نم ناک نہیں ہے

اشکِ دل فسوں سے؟

کیوں لمس کی حسرت کے جنوں سے

ملتی نہیں، مجھ کو

بے قید رہائی

میراجی کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اپنی نظموں میں عروضی نظام کے امتزاج میں روایتی طرق کار سے بر سر اختلاف نہیں کرتے لیکن ان کے آخری دنوں کی نظمیں، روایت سے انحراف کے تصور کو سامنے لاتی ہیں اس کی وجہ جہاں تک میں سمجھ پایا ہوں وہ نئے تجربوں کا اقتضا رہا ہوگا اس لئے انہوں نے انحراف کو لازمی جانا۔

میراجی نے ایک تجربہ ایسا کیا ہے، جس کی مثالیں ان کے معاصرین کے یہاں نہیں ملتی، ان کے یہاں مصرعوں کے باہمی میل جول اور بعض موقعوں پر مصرعوں کی طوالت میں اس قدر اضافہ ہو جاتا ہے کہ نظم اور نثر کی حدیں معدوم دکھائی دیتی ہیں۔ انہیں اس فن میں قدرت حاصل ہے، ان کی آزاد نظموں

میں عروضی تسامح کا احتمال تک نہیں ہوتا۔ نظم جاتری الگ الگ مصرعوں میں لکھنے کی بجائے نثر کے پیرا گراف کی طرح مسلسل لکھی گئی ہے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ نظم ایک طویل مصرعہ پر مشتمل ہے۔ ہاں میراجی نے اس نظم میں اتنا اہتمام ضرور کیا ہے کہ فقروں اور مصرعوں کی حد بندی میں اوقاف کو برتنے کی کوششوں میں خوش آہنگی اور خوش سلیقگی قائم رہے۔ پوری نظم بحر متدارک میں لکھی گئی ہے، چند نظمیں ایسی بھی لکھی ہیں جن میں بحروں کے تجربہ کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

سات آٹھ ارکان کے مصرعہ تو خاصی تعداد میں مل جاتے ہیں لیکن کہیں کہیں کسی میں بیس اور تیس ارکان ملتے ہیں اور کئی کئی سطروں پر پھیل جاتے ہیں۔ چند مثالیں اس سلسلہ کی پیش کی جاتی ہیں۔

پیڑ کے آغوش کی لرزشوں کا مجھے خواب بھی اب نہ آئے گا میں
اپنے کانوں سے کیسے سنوں گا، وہ شہنائی کی گونج سیندور کا
سرخ نغمہ جسے سن کر دالان میں آنے جانے کی آہٹ سے
ہنگامہ ہو جاتا ہے ایک پل کو

(محرومی۔ ۲۵ر ارکان)

مچلتے ہوئے چھیڑ کرتے ہوئے، ہنسے ہنستے کوئی بات کہتے
ہوئے لاج کے بوجھ سے رکتے رکتے سنبھلتے ہوئے اس کی
رنگین سرگوشیوں میں۔

('رس کی انوکھی لہریں، ۱۶ر ارکان)

ستارے کیا ہیں کچھ نہیں یہ جگنوؤں کی طرح اب چمک رہے
ہیں۔ ایک پل میں ماند ہو کر راکھ بن ہی جائیں گے۔

('دھوکا ۹ر ارکان)

اس کے انجان اک رنگ والے بہاؤ میں جو آکے لگے گا اس
گھاؤ پر کوئی روتا نہ ہو

(کروٹیں، ۱۱ر ارکان پر مشتمل)

میراجی آخر اس طرح کے طویل مصرعوں پر مشتمل نظمیں کیوں کہتے تھے؟ اس کا کوئی خاطر خواہ جواب دینا ممکن نہیں لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کے دل و دماغ میں جو ہلچل اور جو بے چینی تھی، باطنی

سطح پر جو کشمکش اور اضطراب تھا یا باطن میں ہیجانات کی جو لہریں اٹھتی محسوس کرتے تھے' اس کے اخراج کے لئے ان طویل مصرعوں کو وہ ایک 'Outlet' تصور کرتے تھے۔ مختصر یہ کہ ان کی آزاد نظمیں' اردو نظم نگاری کی روایت میں اپنے مخصوص امتیازات کی وجہ سے انفرادیت کی حامل ہیں۔

میرا جی کے تجربہ کا میدان کافی وسیع ہے۔ انہوں نے جہاں ایک طرف ہیئتی تجربہ کئے وہاں' ان موضوعات پر بھی نظمیں قلمبند کی ہیں جو دراصل ہمارے ادبی معاشرہ میں شجرِ ممنوعہ کی حیثیت رکھتے تھے' بلکہ اس ترقی یافتہ زمانہ میں بھی مروجہ اخلاقی اقدار سے اس حد تک برسرِ پیکار تھے کہ انہیں بڑی آسانی کے ساتھ بے ہودگی کا نام دیا جاسکتا ہے۔ ہیئت اور اسلوب کی سطح پر دیکھا جائے تب بھی ان کی شاعری نمایاں طور پر اس خصوصیت کی حامل نظر آئے گی کہ وہ جس روایات کے زیرِ سایہ پروان چڑھی اور جن سے تغذیہ و توانائی حاصل کرکے اس کی نشو و نما ہوئی' انہیں سے وہ ایک حد تک منحرف و متخالف ہونے کی وجہ سے ایک بالکل نئی اور مختلف چیز معلوم ہوتی ہے۔ میرا جی کبھی بھی کسی بھی موڑ پر اپنے شعری موضوعات کے حوالہ سے پشیماں نہیں ہوئے بلکہ وہ اپنے طرزِ شاعری کے سلسلہ میں ہمیشہ فخر و مباہات کا اظہار کرتے رہے۔ خود ان کا فرمان ان کی شاعری کے سلسلہ میں کیا رہا ہے، آپ بھی ملاحظہ کریں:

> ''میری نظر میں نظمیں اپنی ہستی کا عریاں اظہار ہیں یعنی اپنی شخصیت اور انفرادی ذہانت کا اُجالا ہی اُجالا ہے جن کے لئے کسی فالتو اُجالے کی ضرورت نہیں۔''

آگے بھی اپنی انفرادی ذہانت اور اپنے اسلوبِ شعری کے متعلق یوں رقمطراز ہیں:

> ''اکثریت کی نظمیں الگ ہیں میری نظمیں الگ ہیں اور چونکہ زندگی کا اصول ہے کہ دنیا کی ہر بات ہر شخص کے لئے نہیں ہوتی۔ اس لئے یوں سمجھئے کہ میری نظمیں بھی صرف انہی لوگوں کے لئے ہیں جو انہیں سمجھنے کے اہل ہوں یا سمجھنا چاہتے ہوں اور اس کے لئے کوشش کرتے ہوں۔'' ۴۹

میرا جی نے اپنے تجربوں میں آزاد نظم کے علی الرغم ابہام کا بھی خاص لحاظ رکھا ہے۔ جیسا کہ میرا جی کے قارئین ان نکات سے بخوبی واقف ہیں کہ میرا جی نے جنس کا جہاں ذکر کیا ہے یا پھر اس کے حوالہ سے جو نظمیں لکھی ہیں اس کا اسلوب بلند آہنگ نہ رکھ کر علامتی' استعاراتی اور ابہام کا سہارا لیا ہے' میرا جی کے یہاں جنسیت کے ساتھ ابہام کا مسئلہ بھی جڑا ہوا ہے جسے میرا جی نے اپنے باغیانہ

تصورات کے اظہار کے لئے ایک حربہ کے طور پر استعمال کیا ہے۔ والٹر پیٹر نے کہا ہے کہ 'اسلوب ہی آدمی ہے' تو میراجی کا اسلوب اس اصول کی بڑی اچھی مثال پیش کرتا ہے بلکہ ابہام میراجی کے شعری اظہار کے لئے ایک موثر حوالہ ہے' ابہام کو انہوں نے بڑے فنکارانہ طریق سے استعمال کیا ہے۔ ابہام میراجی کے اسلوب کی نہ صرف نادر مظہر ہے بلکہ ان کی پہچان کا بہترین شناس نامہ ہے۔ میراجی نے ہر طرح کی نظمیں کہی ہیں' کچھ واضح اور کچھ غیر واضح لیکن ان کا اصل رنگ انہیں نظموں میں نظر آتا ہے جس میں اظہار کو انہوں نے قدرے مبہم رکھا ہے۔ میراجی کے اسلوب میں جو ابہام کا التزام ہے' وہ دراصل ان کی شخصیت کی ساخت سے ہم آہنگ ہے۔ لیکن جہاں ہم آہنگ نہیں ہو پاتا' وہاں ابہام جبری اور بناوٹی معلوم ہوتا ہے اس کی بہترین مثال ان کی نظم 'بعد کی اُڑان' ہے۔

میراجی کے یہاں چند نظمیں ایسی بھی ملتی ہیں جن میں ابہام بھی ہے اور وضاحت کا بھی لحاظ رکھا گیا ہے۔ اس طرح کی صورتحال سے نظموں میں ایک نوع کی ڈرامائی فضا خلق ہو جاتی ہے۔ دوسری اہم خوبی یہ کہ ان کی نظمیں' مختلف تصاویر کا ایک نگارخانہ بن جاتا ہے اور ان تصاویر کی پیشکش میں' ڈرامہ کی تکنیک سے خوب خوب کام لیا ہے ان مناظر کے توسط سے مختلف اور متضاد تاثرات ابھارتے ہیں' جس کی شدت میں کمی بیشی کرتے رہتے ہیں۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ نظمیں' یکسانیت کا شکار ہونے سے بچ جاتی ہیں اور اس کے بنیادی تاثر کی شدت میں اضافہ ہوتا ہے۔ میراجی نے ملارمے کے ابہام سے متعلق ایک جگہ لکھا ہے لیکن بعض ناقدوں نے میراجی پر ملارمے کے اثر سے' ابہام کے سلسلہ میں رائے زنی کی ہے۔ لیکن یہ بات درست نہیں ہے کہ میراجی کسی خارجی حوالہ سے اپنے یہاں ابہام کا التزام کرتے تھے بلکہ ان کے یہاں نظموں میں ابہام ایک ناگزیر مسئلہ ہے' وزیر آغا اس مسئلہ پر روشنی ڈالتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ

> "یہ بات عام طور سے کہی جاتی ہے کہ میراجی کی نظموں کے ابہام' ملارمے کے ابہام سے ایک شدید مماثلت رکھتا ہے۔ میراجی نظم کا زیرک طالب علم تھا اور اس نے مشرق و مغرب کے بہت سے شعراء کا کلام پڑھا تھا اور ان میں سے بیشتر سے متاثر ہوا تھا۔ ظاہر ہے وہ ملارمے سے بھی متاثر ہوا ہوگا۔ لیکن میراجی کے ابہام کو ملارمے کے ابہام یا طریق کار سے کوئی نسبت نہیں اب تو یہی بات قابل غور ہے کہ ملارمے کا کلام بے حد پیچیدہ اور گنجلک ہے اور آخر آخر میں تو نا قابلِ فہم بھی ہو

گیا ہے۔جب کہ میرا جی کے یہاں ابہام محض علامتوں کے استعمال کی حد تک ہے۔اگر ان علامتوں کو سمجھ لیا جائے اور اس پس منظر کا بھی احاطہ کر لیا جائے جو میرا جی کا ہے تو یہ نظمیں بہت حد تک واضح ہو جاتی ہیں۔اس کے باوجود جہاں کہیں ابہام باقی رہتا ہے، ابلاغ کا ابہام ہے تاثر کا نہیں۔

دوسری بات یہ ہے ملارے زبان کے قواعد سے بے نیاز تھا اور وہ بالعموم الفاظ کو اس طرح استعمال کرتا تھا کہ ان کے معانی تبدیل ہو جاتے تھے جب کہ میرا جی کے یہاں یہ بغاوت اور انحراف موجود نہیں، تیسری بات یہ ہے کہ شعر کو اس کی خاص صورت میں پیش کرنے کی دھن میں ملارے نے موضوع سے بے اعتنائی کی رَوش کو اختیار کیا تھا جب کہ میرا جی کی نظموں میں بالعموم اور گیتوں میں بالخصوص موضوع کے وجود کے ضمن میں کسی قسم کے شک وشبہ کی گنجائش نہیں ہے۔'' ۵۰

مذکورہ اقتباس سے اس غلط فہمی کا ازالہ ہو جانا چاہئے کہ کسی سے متاثر ہونا اور بات ہے اور اس کے طرز اظہار یا پھر اس اسالیب شعری کی اتباع کرنا اور بات ہے۔اگر اس بات کو مان بھی لیا جائے کہ ملارے سے میرا جی نے اثر قبول کیا تھا تو پھر اس صداقت سے بھی انکار کی گنجائش بہت کم رہ جاتی ہے کہ انسان انہیں چیزوں سے اثر قبول کرتا ہے' جو اس کے اُفتادِ طبع سے قریب ہو اور اس کے مزاج سے ہم آہنگ ہو'دراصل میرا جی کا ابہام اس کی شعری ضرورت تھی اس سلسلہ میں وقار عظیم کی رائے کیا ہے، دیکھتے چلیں:

''اس کی (میرا جی کے ابہام) کی کئی وجہیں ہیں ایک کا تعلق خود میرا جی کے شاعرانہ اور ذہین فطرت سے ہے۔میرا جی ہر چیز میں کوئی نئی بات پیدا کرنا چاہتے ہیں اس لئے نئی چیزوں کی تلاش میں ان کی نظر بعض ایسی دور از کار چیزوں پر پڑ جاتی ہے جو ان کے ذہن میں تو صاف اور واضح ہوتی ہیں لیکن پڑھنے والے کیلئے چیستان اور معمہ بن جاتی ہیں چونکہ انہوں نے اپنی نئی شاعری کی بنیاد بعض ایسے اشاروں پر رکھی ہے جن کا لغوی مفہوم تو بالکل واضح اور صریح ہے۔لیکن ان کے اشاراتی مفہوم کی طرف اب تک کسی کا ذہن نہیں گیا، اس لئے ان اشاروں میں جو بات کہی جاتی ہے وہ سمجھ میں نہیں آتی۔شاید جب لوگ ان اشاروں کے

عادی ہو جائیں تو کچھ بات بنے ایک اور چیز جس کا تعلق نئے فن سے بھی ہے اور خود میرا جی سے بھی۔ آزاد تسلسل کی نفسیات کا استعمال، شاعر کے ذہن میں کوئی خیال آتا ہے۔ اس خیال کو مرکز اور محور بنا کر وہ آنے والے سارے تصورات کی ذہنی تصویریں بنا لیتا ہے، بجائے خود رنگین بھی ہیں اور تصور آفریں بھی لیکن ان تصویروں کو ملا کر جو ایک بڑی تصویر بنتی ہے وہ ان چھوٹی تصویروں کے حسن کو بھی ختم کر دیتی ہے۔ میرا جی اچھے شاعروں کی طرح واقعات اور محسوسات کی اچھی تصویریں بنا سکتے ہیں لیکن اپنی ذہانت کی تیزی میں انہیں اس کا احساس نہیں رہتا کہ ان مختلف تصویروں میں جو باہمی بے ربطی ہے وہ خود ان کے ذہن میں تو ربط بن کر آ سکتی ہے لیکن پڑھنے والا اسے بے ربطی ہی سمجھنے پر مجبور ہے۔''[۱۵]

وقار عظیم نے اس اقتباس میں جو یہ بات کہی کہ رفتہ رفتہ ان اشاروں کے لوگ عادی ہو جائیں گے تو کچھ بات بنے۔ میرے خیال میں وقار عظیم کے زمانہ میں بھی میرا جی کے طرزِ اظہار میں جو بظاہر پیچیدگی اور ابہام ہوتا تھا، اسے سنجیدہ قارئین کو تفہیم ہو جاتی تھی شرط صرف مذاقِ مطالعہ اور قرأت کی از سر نو تربیت کی ہے اور روایتی طریق سے ان نظموں کے طرزِ اظہار کو سمجھنا مشکل ہی نہیں، بلکہ ایک ناممکن امر ہے۔ دوسری بات میرا جی کی نظموں میں جو تصویریں، ایک وحدت میں ہونے کے بجائے انتشار کی صورت میں ہیں۔ میرا خیال ہے کہ ربط اس وقت ان منتشر تصویروں میں لوگ تلاش کرتے تھے اور کر سکنے کی پوزیشن میں بھی تھے۔ بحیثیت قاری کے ہماری بھی کچھ ذمہ داری ہے کہ ہم وقت کے ساتھ بدلتے ہوئے مختلف تجربوں کے ساتھ نہ صرف ہم آہنگی پیدا کریں بلکہ اپنے مذاقِ شعر کی تربیت اور اس کی تہذیب بھی کرتے رہیں۔ ہر بات کے لئے شاعر کو موردِ الزام ٹھہرانا، مناسب بات نہیں ہے۔ تخلیقی کارگزاریاں کوئی بچوں کا کھیل نہیں۔ اس کی فہم کے لئے کڑے کوس طے کرنا ہوتے ہیں۔

یوں تو میرا جی کی شاعری کا کینوس کافی وسیع ہے اور انہوں نے صرف ہیئتی سطح پر ہی تجربے نہیں کئے، انہوں نے موضوعاتی سطح پر بھی ایک نوع کی آفاقیت اور ہم گیریت کو راہ دی ہے۔ ان کے یہاں آپ کو سیاسی اور سماجی مسائل سے مکالمہ کم ملے گا وہ زندگی کے ہنگامی اور وقتی مسائل سے پہلو تہی کرتے دکھائی دیتے ہیں بلکہ اس کے برعکس ان کے یہاں پوری زندگی ہی شعریات کا موضوع بنتی ہے اور اس کی پیش کش کا طریقۂ کار بھی مابعد الطبیعاتی ہے۔ ان کے نزدیک پوری کائنات ایک بسیط

اور عریض وحدت کا 'روپ' ہے اور یہ وحدت فنا اور بقا یعنی کہ تضادات سے جنم لیتی ہے۔ میراجی کے نزدیک زندگی، دراصل تضادات کے اتصال کا نتیجہ ہے۔ خوشی اور غم، ہنسا اور رونا، موت و زیست وصل اور دوری زندگی کے تضادات کے آہنگِ مسلسل کا نام ہے۔ میراجی ان تضادات کا حل ایک نظم 'زندگی' میں کچھ اس طرح تلاش کرتے ہیں:

میں نے یہ سمجھا ہے
جیون سندر سپنا ہے
دو پل کو یہ اپنا ہے
اس کے بندھن کیوں توڑوں
ممکن ہو گر یوں توڑوں
لیکن توڑ نہیں سکتا
بندھن توڑ نہیں سکتا
اس جیون کے سپنے سے
اس مالا کے جپنے سے
لمحے جب کھو جائیں گے
ہم پھر کیا ہو جائیں گے
اس کی فکر نہیں مجھ کو

میراجی نے اسلوب کی سطح پر بھی کئی اجتہادات کیے ہیں، انہیں اگر ہم شاعرِ اسالیب کہیں تو بیجا نہ ہو گا ان کی نظموں کے بین السطوری مطالعہ سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ ان کے یہاں اسلوب و اظہار کی سطح پر، ہندی فرہنگ کی بالادستی نظر آتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ میراجی سے پہلے نظیر اکبر آبادی اور عظمت اللہ خان نے اس جانب کوششیں کیں تھیں انہیں ایک طرح سے اس آریائی رنگ کا سرخیل کہہ سکتے ہیں لیکن میراجی نے اپنی اجتہادی کاوشوں سے اِسے اُوج پر پہنچایا۔ دوسری انتہا پر راشد اور فیض کے اسلوب میں فارسی فرہنگ کے استعمال کی ایک خوبصورت اور نادر مثال موجود ہے۔ ان دونوں اسلوب کے بین بین ایک تیسرا اسلوب بھی تشکیل پذیر نظر آتا ہے وہ ہے ہندی اور فارسی کی آمیزش، اسے ہم ایک معتدل اور میانہ روی سے مملو اسلوب قرار دے سکتے ہیں اس کے علاوہ ہندی اور

فارسی کے گھال میل سے چند ذیلی اسلوب کی بھی تشکیل کے نمونے پائے جاتے ہیں۔ سب سے پہلے ان کے یہاں ان علامتوں، استعاروں' اساطیر اور تلمیحات کا ذکر کرنا چاہوں گا جس کے سر چشمہ ہماری روایت میں نہیں' بلکہ اس کے ڈانڈے ایک ایسی تہذیب سے ملتے ہیں جو ہماری تہذیب کے ایک اہم متوازی دھارے کی طرح' اس ملک میں پہلے سے بہتے رہے ہیں۔ ہمارا المیہ یہ ہے کہ ہم نے مقامی 'Sensibility' کا کوئی خاص خیال نہیں رکھا' ہمیں نہیں پتہ کہ ہم ہر بات کے لئے عرب اور عجم کی طرف ہی کیوں ٹکٹکی باندھے دیکھتے رہتے ہیں اس کے نتیجہ میں ہمارے ادب میں ارضی حوالوں کی کمی نظر آتی ہے اور جن شعرا اور ادبا نے مقامی حوالوں کو اپنے ادب میں جگہ دینے کی سعی کی' تو انہیں ہم نے Main Streaming نہیں کی بلکہ بھرپور کوشش' انہیں حاشیہ پر ڈالنے کی رہی۔ چند مثالیں پیش خدمت ہیں کہ میرا جی نے ہندی الفاظ کا کتنا خوبصورت اور با معنی طریقہ سے استعمال کیا ہے بلکہ لفظوں کے دروبست میں ایک خاص قسم کا قرینہ رکھ دیا ہے۔

طوفان کو چنچل دیکھ ڈری، آکاش کی گنگا دودھ بھری
اور چاند چھپا، تارے سوئے، طوفان مٹا، ہر بات گئی
دل بھول گیا، پہلی پوجا، من مندر کی مورت ٹوٹی
دن لایا باتیں انجانی، پھر دنیا بھی نیا اور رات بھی نئی
پیتم بھی نئی، پریمی بھی نیا، سکھ سیج نئی، ہر بات نئی
اک پل کو آئی نگاہوں میں جھلمل جھلمل کرتی پہلی
سندرتا اور پھر بھول گئے

'چل چلاؤ'

جیسے دیوی کی مورت ہی جی کر ناچ رہی ہو ناچ!
یا بھولے سے پریوں کے جھرمٹ کی رانی'
دھرتی پر آئی ہو
اور پانی کی لہروں ایسے ہلتی جائے' لہرائے
یا جنگل کی چنچل ہرنی پتوں پر پھسلی جائے

ایک اندھیرے بن کرنا گن، پھنکارے اور بل کھائے

'دیوداسی اور پجاری'

میراجی کی ان نظموں میں ہندی کا استعمال، نہ صرف تخلیقی سطح پر ہوا ہے، بلکہ زبان بھی نرل اور سجل ہے اور لفظوں کی ترتیب وتہذیب میں کہنا کا انداز نمایاں ہے۔

ایک اور نظم بعنوان 'اجالا' کے چند اشعار ملاحظہ کریں:

آشا آئی، سارے فن کے دکھ، ایک پل میں مجھ کو بھولے
من مندر میں سکھ، سنگیت نے ایسی امنگیں آن جگائیں
جیسے کوئی ساون رت میں پھلواری میں جھولا جھولے
کومل بوندیں میرے فن میں ایک انوکھی شوبھا لائیں
جیسے نیلے ساگر میں دو کونجیں اڑتی جائیں
جیسے بسنتی سہانا من کو چنچل ناچ نچائے
حیرانی سے میرے من میں ایسی باتیں کہاں سے آئیں
من سویا تھا، سوئے ہوئے کون پکارے، کون جگائے؟
جیسے کوئی فوجیوں کا ہرکارہ سندیسہ لائے
جس کے من میں آشا آئے، بس وہی سمجھے، وہی بتائے

'اُجالا'

محولا بالا مصرعوں میں میراجی نے بڑی آسان ہندی کا فنکارانہ استعمال کیا ہے، ان لفظوں کے استعمال سے ایک خوبصورت آہنگ بھی پیدا ہو گیا ہے۔ لفظوں کی کوملتا الگ جادو جگا رہی ہے۔ میراجی نے اپنی شاعری کے حوالہ سے گنگا جمنی تہذیب کو نہ صرف سنوارنے کا کام کیا بلکہ اس میں استقامت اور استحکام بخشنے کی مسعود کاوش بھی کی ہے۔ اس روایت کو حلقہ کے شعراء نے آگے بڑھایا۔ مختار صدیقی نے نظموں کی حد تک 'منزلِ شب' میں میراجی کے لہجہ کی نہ صرف اتباع کی بلکہ اس کے فروغ میں بڑھ چڑھ کر حصہ بھی لیا، جس میں ہندی اور فارسی کی آمیزش کو بڑے قرینہ سے استعمال کیا۔ لیکن غزل میں غزل ہی کی زبان استعمال کی۔ ضیاء جالندھری نے میراجی کے گیتوں سے متاثر ہو کر کئی گیت لکھے لیکن ان کے گیت میراجی کی اساطیر اور دیو مالائی فضا سے الگ ہے۔ انہوں نے جن نظموں میں، ہندی

الاصل الفاظ استعمال کیے ہیں' ان کی فضا، ماحول اور مزاج دراصل مقامی رنگ کے حامل ہیں۔

دوسری بات یہ کہ میراجی نے شعوری طور پر آریائی تہذیب سے انسلاک کیا کیونکہ وہ وشنومت سے متاثر تھے۔ رادھا اور کرشن کے تجربوں سے میراجی باطنی سطح پر ہی نہیں بلکہ روحانی سطح پر بھی وابستہ تھے۔ اس لئے ان کی نظموں میں رادھا اور کرشن کے عشقیہ واردات کی کامیاب مرقع کشی ملتی ہے۔ ایک اور صداقت کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہوں گا کہ جن نظموں کی لفظیات کا وافر حصہ فارسی فرہنگ پر مشتمل ہے ان نظموں میں فکری، متصوفانہ اور فلسفیانہ خیالات کا لحاظ رکھا گیا ہے کیونکہ انہیں اس بات کا بخوبی علم تھا کہ عشقیہ واردات کی ترجمانی کے لئے ہندی فرہنگ زیادہ موزوں ہے اور فارسی زبان تصوراتی یا فلسفیانہ خیال آرائی کیلئے زیادہ سودمند ہے، لیکن یہ کوئی قاعدہ کلیہ نہیں ہے کہ فارسی زبان میں حسی واردات ڈھنگ سے پیش نہیں کیے جا سکتے۔ فارسی زبان کی ایک خوبی یہ ہے کہ تجربہ کی ترسیل اور ابلاغ براہ راست نہیں بلکہ بالواسطہ ہوتی ہے۔ میراجی کی ایک نظم ہے 'ترقی پسند ادب' اس نظم کا پہلا اور آخری بند پیش خدمت ہے' یہ اسلوب ہماری شعری روایت میں اپنے لئے جگہ نہیں بنا سکی۔

اس کو ہاتھ لگایا ہوگا ہاتھ لگانے والے نے
پھول ہے رادھا، بھونرا بھونرا، بھونرے نے ہاں کالے نے
جمنا تٹ پر ناؤ چلائی ناؤ چلانے والے نے
دھوکہ کھایا، دھوکہ کھایا، دھوکہ کھانے والے نے
دل بے چین ہوا رادھا کا کون اسے بہلائے گا
جمنا تٹ کی بات ہوئی تھی اب تو دیکھا جائے گا
چیکی سہے گی رنگ وہ رادھا جو بھی سر پر آئے گا
اودھو شیام پہیلی رہتی دنیا کو سمجھائے گا
یہ تو بتاؤ کون سورما اب کے ہاتھ لگائے گا؟

اب دیکھنا ہے کہ اس طرح کی نظمیں ہماری Sensibility کا حصہ کب تک بنتی ہیں دوسرا اسلوب فارسی آمیز اردو کا ایک انوکھا تجربہ ہے۔ لوگ باگ راشد کو فارسی زدہ کہتے ہیں لیکن میراجی نئی نظموں میں اس اسلوب سے کام لیتے ہیں' جو فارسی آمیز ہے۔

ہوا کے جھونکے ادھر جو آئیں تو ان سے کہنا
یہ سب معابد، یہ شہر، گاؤں/ فسانۂ زیست کے نشاں ہیں
مگر ہر ایک در پہ جاکے دیکھا، ہر ایک دیوار روند ڈالی، ہر ایک
روزن کو دل سمجھ کر

یہ بھید جانا
گزرتے لمحوں کے آتشیں پاؤں ہر جگہ پے بہ پے رواں ہیں،
کہیں مٹاتے، کہیں مٹانے کے واسطے نقشِ نو بناتے
حیاتِ رفتہ، حیاتِ آئندہ سے ملے گی یہ کون جانے۔
ہوا کے جھونکے ادھر جو آئیں تو ان سے کہنا
ہر ایک جگہ دام دوریوں کا بچھا ہوا ہے
ہر ایک جگہ وقت ایک عفریت کی طرح یوں کھڑا ہوا ہے
کہ جیسے وہ کائنات کا عکسِ بیکراں ہو
کبھی فریبِ خیال بن کر کبھی شعورِ جمال بن کر
شکار کی ناتواں نظر کو سمجھا رہا ہے
ہر ایک شئے سے میرا نشانِ قدم عیاں ہے
عدم بھی دریوزہ گر ہے میرا، میرے ہی بل پر رواں دواں ہے۔

'عدم کا خلا'

اس نظم کی لفظیات پر آپ ایک نگاہ ڈالیں، یوں تو نظم کی زبان فارسی آمیز ہے اور فارسی تراکیب کا بھی خوب استعمال ہوا ہے۔ معابد، شہر، افسانۂ زیست، روزن، لمحوں کے آتشیں پاؤں، نقشِ نو، حیاتِ رفتہ، حیاتِ آئندہ، دام دوریوں کا، وقت ایک عفریت کی طرح، کائنات کا عکسِ بیکراں، فریبِ خیال، شعورِ جمال، نشانِ قدم، دریوزہ گر وغیرہ۔
میراجی کے یہاں ایسے الفاظ بھی ملیں گے جس کا تعلق ان کے نفسِ اظہار سے ہے مثلاً سایہ، دھندلکا، نم ناک، آنسو، سرسراہٹ، طائرِ آوارہ وغیرہ۔

مختار صدیقی نے بھی میراجی کی اتباع میں' اپنی نظموں میں مقامیت اور ہندی لب ولہجہ کا اہتمام کیا ہے۔

'قریۂ ویراں' سے ایک بند دیکھئے

میکھٹی اور چوپال بھی سونے، راہیں بھی سنسان

گلیاں اور کوچے ویران

جھونکے سوکھے پتے رولیں، بکھری راکھ اڑائیں

راکھ اور پتے بن کے بگولے، اپنا ناچ دکھائیں

اور وہیں رہ جائیں

میراجی کی ایک نظم فارسی آمیز پرُشکوہ اسلوب میں نظر نواز ہو' نظم کا عنوان ہے 'رقصِ غزالیں'

شبانہ محفل سرود ورقص میں

گلوئے نرم وسمکیوں کی گفتگو

وہ چشم نیم وا کی مست لرزش

وہ سرخ ساگروں میں گرم زمزمے

وہ قصر عافیت میں تند ہم نفس کا داخلہ

شکستِ برگ گل کی سرد داستان

'رقص غزالیں'

میراجی کے پرُشکوہ اسلوب کی ایک اور نظم بعنوان 'اونچا مکان' کے چند مصرعہ بھی دیکھتے چلیں۔ اس اسلوب کی تشکیل میں فارسی فرہنگ کے علی الرغم پرُشکوہ آہنگ اور سطوتِ بیان کی کرشمہ سازیاں بھی ملاحظہ کریں:

اس کا ہے ایک ہی مقصود وہ استادہ کرے

بحر اعصاب کی تعمیر کا اِک نقشِ عجیب

اور مختصر لرزشیں چشم درسے

ریگ کی قصر کی مانند سبک سار کرے

میراجی کی نظم 'لب جوئبارے' میں بھی' پیرایہ بیان کی دلکشی اور دلفریبی سے محظوظ ہوتے چلیں:

آنکھ نے دیکھا کہ صرف نشستہ بت ہے

دامنِ کوہ میں جا کے ستادہ ہو جاؤں

پردۂ چشم نے صرف ایک نشستہ بت کو

ذہن کے دائرہ خاص میں مرکوز کیا

نظم 'سرسراہٹ' میں ایسا بیان بھی آتا ہے جہاں محل سرا کی پر تکلف زبان بھی بولی جاتی ہے۔

مگر شب کی اندھیری خلوتِ گمنام کے پردے میں کھو کر ان کو یہ معلوم ہو جائے گا

اک پل میں اور اک لذت کے کیفِ مختصر میں کھو کر وہ بے ساختہ یہ بات کہہ اُٹھیں

گے!

کیا مجھ کو اجازت ہے

یہاں ان سلوٹوں پر ہاتھ رکھ دوں؟

ایک دو نظموں کے شعری اقتباس بطور مثال نقل کروں گا' تاکہ میراجی کے اسلوب کی تشکیلات میں جو عناصر شامل ہیں' اس کی ترکیبی اجزاء سے بالآخر اسلوب کی کون سی صورت پذیر ہوتی ہے' اس پر ایک نظر ڈال لیا جائے۔

اُفق پہ دور.... کشتیاں ہی کشتیاں' جہاں تہاں

کوئی قریب' بارِ نور سے عیاں تو کوئی دور لہریں نہاں

ہر ایک ایسے جیسے ساکن و خموش، وہ پر سکوں' ہر ایک

بادباں ہے ناتواں!

مگر ہر ایک ہے کبھی یہاں' کبھی وہاں

سکوں میں ایک جستجوئے نیم جاں

حیات تازہ و شگفتہ کو لئے رواں دواں

قریب شورِ ساحل خمیدہ ہے

ہر ایک موج یوں رمیدہ ہے

کہ جیسے آبدیدہ ہے

کہ دور افق پر کشتیاں نہیں ہیں۔کوئی روح پارہ پارہ'
غم گزیدہ ہے

'جوہو کے کنارے'

ان نظموں کے شعری اقتباسات کے نقل کرنے کا واحد مقصد' میراجی کے قارئین کو یہ باور کرانا ہے کہ میراجی کے یہاں پیرایۂ بیان میں کس قدر تنوع' وسعت اور رنگا رنگی ہے۔ وہ جتنا بڑا صناع تھا اتنا ہی قادرالکلام بھی۔

میراجی کے اسلوب کے مختلف پہلوؤں اور زاویوں سے ہم گفتگو کر چکے' لیکن ڈسکورس کے اختتام سے پہلے ایک ایسی نظم کا ایک بند آپ کے سامنے پیش کرنا چاہوں گا جو بالکل ہندی لہجہ میں ہے اور دیکھئے کس طرح کی کیفیت پیدا ہو رہی ہے' ایک عجیب سی التہابی کیفیت ہویدا ہے۔

نظم کا عنوان ہے 'چنچل' میراجی نے اس نظم میں اساطیر یا پھر دیومالا سے کوئی مدد نہیں لی ہے بلکہ اس نظم کو صرف ہندی لہجہ کے خوشگوار خطوط پر قائم رکھنے کی کاوش کی ہے۔

کبھی آپ ہنسے' کبھی نین ہنسیں' کبھی نین کے بیچ ہنسے کجرا
کبھی سارا سندر رانگ، انگ رکے کبھی رنگ کے، ہنس دے کجرا
یہ سندرتا ہے یا کویتا، میٹھی میٹھی مستی لائے
اس روپ کے ہنستے ساگر میں ڈگ مگ ڈولے من کا بجرا

یہ بند تخلیقی ترفع اور ندرت بیان کی ایک عمدہ مثال ہے۔ چاروں مصرعہ ایک نوع کے جمالیاتی کیف وکم کی نمود کے باعث ہوئے ہیں۔

تھوڑی سی بات میراجی اور ان کے ارادت مندوں کے موضوعات کے انتخاب کے حوالہ سے کر لی جائے کیونکہ میراجی اور حلقہ کے دوسرے شعراء نے ترقی پسندوں کی طرح کسی بڑے موضوع کو اپنے لئے مرکزِ نگاہ نہیں بنایا۔ نہ ہی وقتی اور ہنگامی نوعیت کی نظمیں کہنے کی طرف راجع ہوئے' کیونکہ یہ تمام باتیں ان کے مسلکِ شعری سے متصادم تھے۔ یہ لوگ حتی الوسع مجرد موضوعات سے پہلو تہی کرتے رہے۔ میراجی اور حلقہ کے زیادہ تر شعراء نے فرد کے داخلی محسوسات وتاثرات کو پیش کرنا' اپنی ترجیحات میں اول شعری منصب قرار دیا جو دراصل خارجی یا داخلی زندگی سے تصادم وپیکار اور آویزش کی جدلیاتی تفاعل کا نتیجہ ہے۔ میراجی یا راشد کے یہاں جو فرد دکھائی دیتا ہے وہ ہر قسم کی صورتحال سے لوہا لینے کے

لئے تیار ہے جو اس کی شخصیت کی آزادانہ نشو ونما میں مانع ہے یا پھر تحدیدات کھڑا کرتی ہے ان طاقتوں سے میراجی اور راشد کا متصادم ہونا' فرائضِ منصبی میں شامل ہے۔

ایک استفہام یہ کھڑا ہوتا ہے کہ ان کے اُساسی موضوعات کیا رہے ہیں؟ اور اس کی سماجی معنویت اور نوعیت کیا ہیں؟ سب سے پہلے میراجی اور راشد کے یہاں جو موضوع دامنِ دل کو اپنی طرف کھینچتی ہے وہ ہے 'جنس' کا موضوع۔

میراجی اور راشد نے 'جنس' کی شاعری تو کی ہے لیکن ان دونوں نے جنس کو برائے جنس کے بجائے ایک خاص تصور کی شکل میں' اپنی نظموں کی شریانوں میں لہو کی صورت شامل کیا ہے۔ میراجی نے مجموعی طور پر فرائڈ کی تحلیلِ نفسی کے زیر اثر لاشعور کو شاعر کے نفسی عمل کا محرکِ اعلیٰ قرار دیا ہے کیونکہ فرائڈ کا ایسا ماننا تھا یا پھر یوں کہئے کہ اس کا یہ نظریہ تھا کہ لاشعور دراصل انسان کی ناآسودہ جذبات کی آماجگاہ ہے جو تکمیلیت سے ہمکنار نہ ہو پانے کے نتیجہ میں لاشعور میں اکٹھا ہوتی رہتی ہے۔ میراجی اور راشد نے اپنی نظموں میں اس فرد کی تصویر کشی کی ہے جو ناآسودہ جذبات کے نتیجہ میں صرف پیچیدگیوں کا شکار ہے' لیکن میراجی اسے تزکیہ کے عمل سے گزارنے کی سعی کی ہے۔ راشد نے اسے روح اور جسم کی ہم آہنگی سے عبارت قرار دیا ہے۔

میراجی' اپنی چند نظموں میں 'جنس' کے تعلق سے سماجی جبر اور اس کے استبداد سے رہائی اور گریز پا کی صورتحال خلق کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ نظم 'اِغوا' میں محبوب کو سماجی بندھنوں سے آزاد ہونے کی' کچھ یوں ترغیب دیتے نظر آتے ہیں:

دھیرے دھیرے قدم اٹھائیں ہم
اور بستی کو چھوڑ جائیں ہم
دیکھو! محدود زندگی کیوں ہو؟
غیر کے بس میں سرخوشی کیوں ہو؟
آؤ، بھولو سماج کی باتیں
اپنی ہیں، اب سے چاندنی راتیں
آؤ، پابندیوں کو بھولوں تم
آؤ آزادیوں کو چھولو تم

میراجی نے جنس کے مضامین، اپنی نظموں میں باندھنے کے لئے فرائڈ کے علی الرغم بودلیئر سے بھی خوشہ چینی کی ہے۔انہوں نے بودلیئر کے اس خیال کی نہ صرف تکریم کی ہے بلکہ اس کے پیشِ نظر عمومی طریقۂ کار کے استعمال سے خود کو بچا کر آفاقی علامتوں میں بات کہنے کی کاوش کی ہے۔بودلیئر کے زیرِ اثر میراجی نے جنس کو جسمانیت کی سطح سے بلند کر کے مابعدالطبیعاتی رُخ عطا کیا ہے۔اس سمت میں جب میراجی نے اپنا شعری سفر شروع کیا تو اپنے ہمراہ وشنومت شاعروں مثلاً امارو، چنڈی داس اور ودیاپتی کو بھی اپنی معیّت میں شامل کرلیا۔لیکن ان کا کمالِ فن یہ ہے کہ انہوں نے وشنومت شاعروں کی برہنہ گفتاری کے بجائے بودلیئر کے طرز پر جنسی موضوعات کو ایک پُراسرار کہرے میں نہ صرف لپیٹ لیا، بلکہ مابعدالطبیعاتی فضا میں اسے ڈھال بھی لیا، جہاں ابہام کے پردے اور دھند لکے ہمیشہ سایہ کئے رہتی ہے۔جنس کے حوالہ سے میں کسی اور باب میں کھل کر ڈسکورس قائم کر چکا ہوں لہٰذا اعادے اور تکرار سے بےلطفی نہ پیدا ہو جائے اس احتمال کے پیشِ نظر اب میں میراجی کی ان نظموں کی طرف رُخ کرنا چاہتا ہوں جہاں انہوں نے محاکات یعنی پیکر تراشی، لفظوں کا نیا رنگ و آہنگ یا پھر تمثیل نگاری سے منفرد انداز سے کام لئے ہیں اور اپنے فن کو ان لوازماتِ شعری سے نہ صرف جلا بخشی ہے بلکہ ان لوازمِ شعری نے ان کے شعری اُفق کو کافی وسیع کر دیا ہے اور میراجی ایک نیا اور ندرت آمیز اسلوب کی تشکیل میں بہت حد تک کامیاب بھی ہوئے ہیں۔میراجی نے راشد کے مقابلہ میں حسّی صفات کا استعمال کثرت سے کیا ہے اور یہ صفات مجرّد صورت میں نہیں بلکہ متحرک پیکروں کی صورت میں کیا ہے۔نمونۃً ایک مثال دیکھیں:

اگر کوئی پنچھی سہانی صدا میں کہیں گیت گائے
تو آواز کی گرم لہریں مرے جسم سے آ کے ٹکرائیں اور لوٹ
جائیں، ٹھہرنے نہ پائیں
کبھی گرم کرنیں، کبھی نرم جھونکیں
کبھی میٹھی میٹھی فسوں ساز باتیں
کبھی کچھ، کبھی کچھ، نئے سے نیا رنگ اُبھرے
اُبھرتے ہی تحلیل ہو جائے پھیلی فضا میں
کوئی چیز میرے مسرت کے گھیرے میں رکنے نہ پائے

(رس کی انوکھی لہریں)

مذکورہ نظم میں حسّی صفات کے در و بست پر غور فرمایئے' اس اقتباس میں گرم، نرم اور میٹھی میٹھی یہ تمام الفاظ دراصل حسّی صفات ہیں۔ سہانی' فسوں ساز' مسرت یہ سب مجرد صفات ہیں لیکن میراجی کی فنی چابکدستی کے یہ بہترین نمونے ہیں کہ انہیں بھی متحرک پیکر کی شکل دے دی ہے۔ 'مسرت کے گھیرے میں رکنے نہ پائے'۔ ایک مجرد صفت کو انہوں نے کیسے حرکیت میں بدل دیا ہے۔ راشد' میراجی کے مقابلے میں اِسماء کا استعمال زیادہ کرتے ہیں اور افعال کا کم۔ اگر استعمال کیا بھی ہے تو بہ منزلہ رسم استعمال ہوئے ہیں جب کہ میراجی کے یہاں افعال کا استعمال کچھ سوا معلوم ہوتا ہے۔ راشد' ڈکشن کی تشکیل میں پورے طور پر' غزل کے زلف گرہ گیر سے نکل نہیں پائے ہیں اس کی چھاپ ان کی نظموں کے ڈکشن پر دکھائی دیتی ہے۔ یہاں انہوں نے ایک کام ضرور کیا کہ غزل کی علامتوں کی بوسیدگی اور پیش پا اُفتادگی سے بچ بچ کر چلنے کی کوشش ضرور کی ہے۔ جہاں تک نظموں میں ڈکشن کے برتنے کا سوال ہے تو میراجی اور حلقہ کے دیگر شعراء نے ترقی پسندی کے وضاحتی اور صراحتی طرزِ نگارش کے مقابلے میں بالواسطہ طرزِ اظہار کو راہ دی ہے۔ جدید لب و لہجہ کی ترقی دینے کے پیشِ نظر' براہ راست انداز سے نہ صرف گریز کیا ہے بلکہ غیر روایتی طرزِ اظہار کو اختیار کرنے کی طرف توجہ مبذول کی ہے۔

اس طرز اظہار سے ایک نوع کا ابہام بھی پیدا ہوا لیکن میراجی نے کبھی بھی لاشعوری طور پر ابہام کو راہ نہیں دی بلکہ ان کے طرز اظہار کی یہ مجبوری تھی اور جس طرز کی وہ شاعری کر رہے تھے' وہاں انہیں اپنے طرز اظہار کو مبہم رکھنا ہی تھا اس موضوع پر میں پچھلے سطور میں گفتگو کر چکا ہوں۔ یہاں صرف میراجی کا' اس سلسلہ میں ایک اقتباس نقل کرنا چاہوں گا۔

> "موجودہ جدید شاعروں کی آمد اور مغربی تعلیم و تہذیب کے اثرات سے شاعری میں ابہام کے بعض پہلو بھی نکل آئے ہیں اور ان پر غور و خوض کی اس لئے اور بھی ضرورت ہے کہ شاعر کی ذہنی اور نفسی حرکات کو بھی تخلیق فن میں پہلے سے اب بہت زیادہ دخل ہوتا ہے یا دوسرے لفظوں میں یوں کہہ لیجئے کہ اب شاعری پہلے کی بہ نسبت بہت زیادہ ذاتی اور انفرادی ہوتی جا رہی ہے۔ شاعر کے ذہن میں ایک خیال یا ایک تصور پیدا ہوتا ہے اور وہ اس کے اظہار کے لئے عام زبان سے ہٹ کر خاص اور مناسب الفاظ کی تلاش کرتا ہے جو اس کے خیال یا تصورات سے پورے

طور پر ہم آہنگ ہوں اور اس اجنبیت کو دور کرنے کے لئے ضروری ہے کہ ہم بھی
شاعر کے نقطۂ خیال سے اپنی حرکت کو شروع کریں۔ ورنہ ہمیں اس کی تخلیق
میں ابہام اور اغلاق نظر آجائیگا۔'' ۵۲؎

میراجی اور راشد کی شاعری میں 'ابہام' کے حوالہ سے پہلے بھی باتیں کی جا چکی ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ میراجی یا راشد کی شاعری 'ابہام کی وجہ سے قاری کے لئے تفہیم کا مسئلہ نہیں رہی لیکن اس طرز کی شاعری کی ابلاغ اور اس کی ترسیل کیلئے نئے طرزِ اظہار سے بھی قاری کو ہم آہنگ ہونا چاہئے کیونکہ اس عہد کی شاعری اپنے ماقبل کے عہد سے تھوڑی بہت موضوع اور طرزِ اظہار کے حوالہ سے مختلف تو ہوتی ہی ہے۔ ان شاعروں نے نہ صرف اپنی طرزِ شاعری کے لئے اپنا طرزِ اظہار بدلا بلکہ ایک نئی فرہنگ بھی خلق کی۔

جہاں تک شاعری میں استعارہ کا استعمال اور اس کے استعاراتی صرف کا سوال ہے راشد اور میراجی میں' اس سلسلہ میں مغائرت کے پہلو زیادہ نمایاں ہیں۔ راشد کا ذہن' اختراعی ہونے کی وجہ سے وہ ہمیشہ متعدد استعارہ کی تلاش میں کمر بستہ رہنا چاہتے ہیں اس کے استعارے عموماً ذہنی ہوتے ہیں کیونکہ ان کے استعارے ذہن کو زیادہ متاثر کرتے ہیں۔ بہ نسبت جذبہ کے اور میراجی کا معاملہ یہ ہے کہ وہ جذبہ کو زیادہ انگیز کرتے ہیں اس لئے کہ ان کا کلیدی موضوع ہی انسان کی جذباتی اور نفسی زندگی ہے۔ میراجی کا کمال یہ ہے کہ وہ تصور کو تجربہ میں منقلب کر سکتے ہیں جس کے لئے انہیں ایسے استعارہ کی تلاش رہتی ہے جو انسان کے جذبات اور محسوسات کو Work up کر سکے۔

میراجی کے استعاروں کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ وہ کثرتِ استعمال سے علامت کا روپ دھارن کر لیتے ہیں۔ ان کا اساسی طریقۂ کار استعاراتی ہے اور انہوں نے کئی تجربہ کئے ہیں۔ جب کہ پہلے بھی کہا گیا کہ میراجی کے یہاں فعلیت اور جسمیت کی طرف توجہ کچھ زیادہ ہی ہے۔ ان کے یہاں انفرادی استعارہ یوں تو کئی ہیں جو کبھی کبھی Idiocyncratic Symbol کا روپ دھارن کرتے ہیں اور ان کی نظمیں' اس وجہ سے اکثر ترسیل کا مسئلہ پیدا کرتی ہیں۔ لیکن جب وہ اپنے کسی احساس کو تجربہ میں ڈھالنے کا جتن کرتے ہیں تو اس کے لئے حرکت اور فعلیت ظاہر کرنے والے استعاروں کو کام میں لاتے ہیں۔ میراجی کا استعارہ اپنی لغوی معنویت کو قائم رکھتے ہوئے' کسی داخلی کیفیت کی وضوع انگیزی کا بہترین ترجمان بن جاتے ہیں۔

میرا جی کی نظم 'سمندر کا بلاوا' میں لفظ 'آئینہ' دراصل فطرت کا استعارہ ہے۔ میرا جی نے فطرت کو 'آئینہ سے منسوب کیا ہے لیکن انہوں نے کمالِ ہوشیاری سے فطرت کے نظام کو ڈسٹرب کئے بغیر اسے محض آئینہ سمجھا ہے۔ شعری اقتباس ملاحظہ کریں:

یہ پربت ہے خاموش ساکن
کبھی کوئی چشمہ اُبلتے ہوئے پوچھتا ہے کہ اس کی چٹانوں کے اس پار کیا ہے
مگر مجھ کو پربت کا دامن ہی کافی ہے۔ دامن میں وادی ہے
وادی میں ندی ہے، ندی میں بہتی ہوئی ناؤ ہے
ناؤ ہی آئینہ ہے
اس آئینہ میں ایک شکل نکھری، مگر ایک پل میں جو مٹنے لگی ہے
تو پھر نہ اُبھری۔

یہ 'ناؤ' یہاں استعاراتی صرف کرتا ہوا نظر آتا ہے وہ زندگی کے پورے نظام کا ایک جزو ہے۔ جزو انسان کی زندگی ایک بسیط وحدت یا 'کل' ایک جز ہی تو ہے اور اس میں فرد کی معنویت پوشیدہ ہے۔

میرا جی کا ایک اختصاص یہ بھی ہے کہ 'ان کے استعارہ بالخصوص مرکزی استعارہ' نظم کو ایک نوع کی وحدت میں پرو دیتے ہیں بلکہ نظم ایک محور کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور پوری نظم اس استعارہ کے گرد ہی طواف کرنے لگتی ہے اور پھر اس سے دوسرے استعارہ کا اُکھوا پھوٹتا ہے اور امر بیل کی طرح پوری نظم پر اپنا گہرا سایہ کئے رہتا ہے۔

ایک مثال 'آبگینہ کے اس پار کی ایک شام' کے شعری اقتباس سے دی جاتی ہے۔ میرا جی 'اس نظم میں 'رقاصہ کو سورج کے استعارہ کا روپ دیا ہے اور یہ استعارہ یوں نظم میں کئی قسم کی کارگزاریوں کے اُجاگر کرنے میں 'اپنا کلیدی کردار ادا کیا ہے۔

یہ کس کے ہاتھ نے دن رات کا پردہ اٹھایا ہے
کہ رقاصہ نے جلدی سے گھما کر ساقِ سیمیں کو
نشانِ راہ کا منظر دکھایا ہے، بسایا ہے
نگاہِ غیر کو اپنایا ہے۔

رقاصہ کو یوں تو میرا جی نے مرکزی استعارہ بنایا ہے لیکن اس کے گرد دوسرے ذیلی استعارہ

اور خلق کیے ہیں:

وہ قحبہ تو نہیں ہے جس کے آنچل میں/ ہزاروں سانس آ کے
الجھ کر رینگتے رہتے ہیں، نادانی میں لہریں بن کے مٹتے ہیں/
تھکن سے چور، پژمردہ کلائی نیم جاں، پھیلی فضا کو تھام لیتی
ہے/ مرے رگ رگ میں ایسے خون کی بوندیں/ لرزتی ہیں/
جو رقاصہ کے ماتھے کا پسینہ ہے۔ یہ کس کی نرم انگشتِ حنائی نے
کنول کو یوں ٹٹولا ہے کہ ہر پتی لرز اٹھی کبھی دیکھی ہیں آتش
دان کی چنگاریاں تم نے/ انسی میں گل زدہ رخسار کو سہلا کر یہ
انگشت رہتی ہے، کس نازک رسیلے پھل کی پتلی قاش سے میری
زباں چھونے لگی، یوں ہی لیٹی ہوئی رہو ذرا میں سوچ لوں،
ایک گھونٹ تیرے/ گرم بازو سے مرے دل کو سبک سر کر سکے
گا/ یا پھر گہرے اندھیرے کے/ خلا میں جھولتے ہی جھولتے نم
ناک آنکھیں بند کرلوں گا/ مری آزردہ پتی میں تجھے یوں نوچ
کر گلزار کردوں گا/ ہر ایک خوشہ چمک اٹھے۔

'آ بگینہ کے اس پار کی ایک شام'

جیسا کہ اوپر کے سطور میں یہ بات کہی گئی ہے کہ راشد کے مقابلہ میں میراجی کے یہاں استعارہ جذباتی اتھل پتھل اور اس کے باطنی تموّج کی بہترین ترجمان ہے۔ میراجی کے استعارہ' ان کے ذہنی اور بعض پیچیدگیوں کی فنکارانہ طریق سے آئینہ داری کرتی ہے۔ حلقہ کے دوسرے شعراء نے راشد اور میراجی کی ان کوششوں کو آگے بڑھانے کی مخلصانہ کوششیں کیں۔ مناظرِ فطرت نے استعاروں کی نہ صرف تخلیق کی بلکہ شعری تفاعل میں خزاں، بہار، سرما اور ان کے لوازمات کی' ان کے کلام میں مخصوص معنویت کی نمود کا موثر حوالہ ہیں۔ جہاں تک اردو شاعری میں پیکر تراشی کے استعمال کی روایت کا سوال ہے تو ہر زمانہ میں یہ روایت موجود رہی ہے اور محاکات کی شکل میں ہماری قدیم شاعری اس طرح کی مثالوں سے بھری پڑی ہے۔ یہ بات بھی درست تجزیہ پر مبنی ہے کہ علامتیں کلیشے ہوسکتیں ہیں۔ محاورے پرانے اور بوسیدہ ہوسکتے ہیں لیکن امیجز 'Images' ہمیشہ تازہ دم رہتے ہیں۔

یوں تو امیجیز کی کئی قسمیں ہیں جیسے کہ سمائی، حسی، بصری، لمسی، شمی اور حرکیاتی وغیرہ۔ قدیم شاعری میں غالبؔ اور میرؔ کی مثال بڑی نمایاں ہے کہ یہ دونوں images کا استعمال اس کے عملی پہلو کے پیش نظر کرتے تھے۔ ترقی پسندوں میں فیضؔ اور دیگر شعراء کے یہاں پیکر تراشی کی عمدہ مثالیں مل جاتی ہیں۔ لیکن حلقہ کے شعراء میں میراجی کا امتیاز یہ ہے کہ انہوں نے پیکر تراشی کو دراصل اپنا مخصوص اور بنیادی وسیلۂ اظہار بنایا کیونکہ انہوں نے پیکروں کی عمدہ تخلیق کی ہے۔ ان کے یہاں حرکی پیکروں کا استعمال کچھ زیادہ ہوا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ وہ زندگی میں حرکت وعمل کو بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ ان کی نظموں میں آپ کو جو تجربے ملیں گے، وہ کسی گزرے ہوئے واقعہ یا تجربہ کا بیان نہیں ہوتا بلکہ وہ واقعہ اور تجربۂ حال کے تجربے میں منقلب ہو کر سامنے آتا ہے۔ میراجی کے یہاں حرکی پیکروں کے چند نمونے پیشِ خدمت ہیں:

ایک ہنگامہ برپا ہے دیکھیں جدھر، آرہے ہیں کئی لوگ چلتے ہوئے، آرہے جارہے، پھر سے بڑھتے ہوئے اور لپکتے ہوئے آرہے ہیں۔ اِدھر سے اُدھر اور اُدھر سے اِدھر جیسے دل میں مرے دھیان کی لہر سے ایک طوفان ہے ویسے آنکھیں مری دیکھتی ہیں چلی جارہی ہیں کہ ایک ٹمٹماتے دیے کی کرن زندگی کو پھسلتے ہوئے اور گرتے ہوئے ڈھب سے ظاہر کئے جارہی ہے۔

'جاتری'

میں یہ چاہتی ہوں کہ دنیا کی آنکھیں
مجھے دیکھتی جائیں یوں دیکھتی جائیں جیسے
کوئی نرم ٹہنی کو دیکھے/لچکتی ہوئی نرم ٹہنی کو دیکھے۔
مگر بوجھ پتوں کے اترتے پیرہن کی طرح سیج کے ساتھ ہی فرش پر مسلا ہو
ڈھیر بن کر پڑا ہو
میں چاہتی ہوں کہ جھونکے ہوا کے لپٹتے چلے جائیں مجھ سے
مچلتے ہوئے، چھیڑ کرتے ہوئے، ہنستے ہنستے کوئی بات کہتے ہوئے لاج کے بوجھ
سے رکتے ہوئے سنبھلتے ہوئے۔

'رس کی انوکھی لہریں'

یاد آتا ہے مجھے ، کان ہوئے تھے بیدار
خشک پتوں سے آئی تھی جب تڑخنے کی صدا
اور دامن کی ہر اک لہر چمک اُٹھی تھی
پڑ رہا تھا اسی تلوار کا سایہ شاید
جو نکل آئی تھی ایک پل میں نہاں خانہ سے
جیسے بے ساختہ انداز میں بجلی چمکے

'لب جوئبارے'

مذکورہ بالا نظموں کے شعری اقتباسات میں جو پیکروں کی جھرمٹ ہے' وہ زیادہ تر حرکی ہیں' تجسیمی پیکر بھی ملیں گے اور کچھ بصری پیکر بھی' اس کی وجہ میراجی کی بصری پیکروں سے والہانہ شغف ہے وہ انہیں نظامِ فطرت کے داخلی منطق کے سہارے متحرک دکھانے کے حق میں ہیں جو دراصل ان کے داخل کے تمام ترکوائف کے لئے بہترین ترجمان ہیں۔ ان کے پیکروں کا ماخذ' مظاہرِ فطرت ہیں۔ ان کے یہاں جنگل، دریا، آسمان اوران سے انسلاکات رکھتے ہوئے دوسرے لوازمات، کبھی وہ ان لوازمات کو' منظرکشی کے لئے استعمال کرتے ہیں اور کبھی کبھی اسے پس منظر کا روپ دیتے ہیں' ان کے یہاں پیکر تراشی کا اہتمام' دراصل ان کے داخلی احساسات کی عمدہ عکاس ہے۔ فیض کے امیجز (images) میں احساس اور معروضات میں فاصلے نہیں رہتے بلکہ ایک دوسرے میں گڈمڈ ہوجاتے ہیں جب کہ میراجی کا پیکر صاف اور شفاف ہے۔ 'لب جوئبارے' میراجی کی وہ نظم ہے جس کی تعبیرات میں لوگوں نے نہ صرف کھنڈت ڈال دی ہے بلکہ اس نظم کی تفہیم میں غچا کھا گئے ہیں۔ اس نظم سے یوں تو میں نے پچھلے صفحات میں بحث کی ہے' لیکن پتہ نہیں مجھے بار بار یہ احساس کیوں ہوتا ہے کہ' اس نظم کی طرفیں ٹھیک سے کھولی نہیں جا سکیں۔ میرا ماننا ہے کہ کوئی اگر میراجی کے تصوراتِ شعری کو ان کے نثری مضامین سے سمجھنے کی کوشش نہیں کرے گا' تو اسے اس نظم کی تفہیم کی راہ میں ٹھوکریں لگیں گی۔ پہلے تو یہ آپ سمجھ لیں کہ میراجی، عورت کے بجائے عورت کا تصور قائم کر لیتے تھے۔ اشیاء کے مقابلے میں اشیاء کا تصوران کے لئے قابل قدر بات تھی۔ لہٰذا آپ اس نظم پر اگر ارتکازیت سے نگاہ ڈالیں گے تو یہ نظم ایک تصوراتی منظرنامہ دکھائی دے گا۔

میراجی نے جیسا کہ میں نے کہا وہ اشیاء سے زیادہ' اس کے تصورات کو پسند کرتے تھے۔ اکثر

ماہر جنسیات 'استمنا بالید' کے بارے میں اتفاق رائے سے ایک بات کہتے ہیں کہ اس کے جو لوگ خوگر ہوتے ہیں ان میں ایک انوکھی بات یہ ہوتی ہے کہ ان کا تخیل حیرت انگیز طور پر اتنا تیز اور اس میں اتنی شدت ہوتی ہے کہ چند ساعتوں میں ان کے ذہن میں جو مختلف امیجز ایک تصوراتی ہیولہ کی شکل اختیار کر لیتے ہیں' اس کا ایک حیرت انگیز نکتہ یہ ہے کہ یہ تصور کا ہیولہ بدن سے نہیں پھوٹتا' بلکہ بعض اوقات اس کے اجزاء مختلف موقعوں پر جسموں سے حاصل ہوتے ہیں۔ میراجی کے ساتھ معاملہ بھی یہی ہے کہ انہیں تصورات عزیز ہیں، لہٰذا یہ نظم میراجی کے اس شعور کی Personification ہے جو اس نظم کی خوبی بھی ہے اور اس کی انفرادیت بھی۔ ایک بات جو میں چاہتا ہوں کہ اس کی وضاحت کرتا چلوں کہ میراجی کی ابتدائی نظموں پر جنس کا گہرا سایہ ضرور دکھائی دیتا ہے، لیکن اگر ہم میراجی کے جیسا کہ مذکورہ سطور میں' میں نے یہ بات کہی ہے کہ میراجی کی معروضات کو بھی ہمیں اہمیت دینی چاہئے اور اس کے چند نکات کو جو فکری انہماک کے لازمی نتائج ہیں' اس کی روشنی میں بات کی جا سکتی ہے کہ 'جنس' میراجی کا مسئلہ ضرور تھا لیکن ان کی شاعری کا محور نہیں۔ ان کے مسائل اس سلسلہ میں بڑے پھیلے ہوئے تھے۔ یوں تو خارجی سطح پر معلوم پڑتا ہے کہ وہ جسم کی باتیں کر رہے ہیں' لیکن غور کرنے پر یہ اندازہ لگتا ہے کہ وہ دراصل انسان کے باطن میں اُترنا چاہتے ہیں اور باطن میں جو اضطراب، کشمکش اور پیکار کے حوالہ سے ایک جدلیاتی صورتحال خلق ہو رہا ہے' وہ اس کی ترجمانی کرنا چاہتے تھے یہی اس کا ہدف بھی تھا۔ اس سلسلہ میں قدرت اللہ شہاب کی ایک عمدہ رائے ہے۔

> "اگر میراجی کا ذہن معائنہ باطن سے قاصر ہوتا تو غالباً وہ بھی زندگی سے بھاگ کر کسی رقص گاہ میں چلا جاتا اور التجا کرتا کہ 'اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے' لیکن میراجی نے زندگی کے خونی بھیڑیے سے بھاگنے کے لئے جو راستہ اختیار کیا وہ اسے نہاں خانوں میں لے گیا۔"

اس بات سے کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ میراجی ابتداء سے ہی ایک ایسی الجھن کا شکار رہے' جو ایک دھندلکے کی شکل میں ان کے ذہن میں گھر کر گیا تھا۔ اس کے ابتدائی گیتوں میں اس الجھن سے رہائی کی ایک مبہم سا تگ و تاز دیکھنے میں آتا ہے۔ لیکن جب وہ اس سے نجات نہیں پا سکا' تو رفتہ رفتہ میراجی خود اپنے اندر پناہ گزیں ہو گیا لیکن بعد میں جا کر یہی مبہم سی الجھن میراجی کا ایک مستقل زاویۂ نظر بن گیا۔ میراجی کی مفکرانہ یکہ تازی کا محور میراجی کی ذاتِ باطن تھی کیونکہ انہوں نے خود کو باطن

کے حوالے سے ہی نہ صرف جاننے کی کوشش کی بلکہ ان کا یہ تفاعل ایک فرد کی صرف ذات کی تفتیش سے ہی عبارت نہیں قرار دے سکتے بلکہ بقول شخصے میرا جی کا یہ عمل ایک فرد کی تفتیش ذات ہی نہیں بلکہ ایک فرد کے قومی تہذیبی شخصیت کی بازیافت کا عمل بھی ہے۔

میرا جی نہ صرف تہذیبی شخصیت کی بازیافت کے سفر میں، وجود مطلق یا کائنات کے بارے میں، ایک نئے تصور سے آشنا ہوئے تھے، یہ بات معروف ہے کہ میرا جی ایک جدید ذہن کے مالک تھے جو حیات و کائنات کے بارے میں جدید انکشافات تک رسائی حاصل کی تھی اور زندگی کے ممکنہ ابعاد کی تفہیم کی کوشش میں لگے ہوئے تھے۔ مجھے اس تناظر میں محمد صفدر میر کی ایک رائے یاد آ رہی ہے، جی چاہتا ہے کہ آپ کو بھی اس میں شریک کرلوں۔

"میرا جی کے بارے میں پیشہ ور نقادوں نے یہ حقیقت پھیلا رکھی ہے کہ اسے وجود مطلق یا خدا کے تصور کے بارے میں زندگی بھر بڑا گہرا تجسس رہا تھا۔ اس کی ذہنی فضا ایک جدید انسان کی تھی جو حیات و کائنات کے بارے میں جدید سائنسی انکشافات کی روشنی میں غور و فکر کرنے کا عادی تھا۔ اپنے ہمعصروں کی بہ نسبت جدید مادی علوم کے نقطہ نظر سے زیادہ ہم آہنگ تھا۔"

اندیشہ اس بات کا ہے کہ بحث پھیل کر اور سمت نہ نکل جائے لہٰذا اس ڈسکورس کو ہم میرا جی کے مختلف تجربوں تک ہی محدود رکھیں۔ جیسا کہ میں نے ابتداء میں کہا تھا کہ انہوں نے پابند، آزاد اور کسی قدر معریٰ، تینوں ہیئتوں میں نہ صرف تجربے کئے بلکہ بیشتر نظمیں، ان ہیئتوں میں ہمارے سامنے موجود ہیں۔ انہوں نے ایک کاوش یہ کی کہ پابند نظم کی ہیئت میں خفیف تجربے کئے اور خیال کے ارتقاء کے علی الرغم ربط و تسلسل میں ایک وحدت قائم کی اور اس کی تنظیم و انضباط میں ایک قرینہ رکھ دیا۔ پابند نظموں میں جو چھوٹے چھوٹے تجربے، انہوں نے کئے ہیں اس کی چند مثالیں، یہاں نقل کی جا رہی ہیں۔

نظموں کو نقل کرنے سے اس لئے احتراز کیا جا رہا ہے کہ صفحات کے نہ صرف بڑھ جانے کا خطرہ ہے بلکہ کتاب کی ضخامت بھی کافی دبیز ہو جائے گی لہٰذا میں ان نظموں کے عنوانات لکھ دیتا ہوں تاکہ قارئین، میرا جی کی کلیات سے، مزید مطالعہ کے لئے، ان نظموں سے رجوع بہ آسانی کر سکیں۔

'نارسائی': شروع کے دو بند مربع کی صورت میں ہیں، آپ کو تیسرے بند میں پہلا اور تیسرا مصرعہ ہم قافیہ ملے گا اور دوسرا اور چوتھا ہم قافیہ، جب کہ آخری بند کی شکل و صورت مثنوی کی ہے۔

'چنچل': میں پہلے چار مصرعہ قطعہ ہے اور پھر مثنوی کی ہیئت کو اختیار کیا گیا ہے۔

میراجی نے مثنوی کی ہیئت کو مختلف نظموں میں استعمال کیا ہے بعض جگہ مثنوی کی ہیئت میں خیال کے حوالہ سے جہاں جہاں موڑ آتے ہیں۔ وہاں بند بنا دیئے ہیں۔ مثنوی کا یہ حصہ خیال کی مناسبت سے ہے۔ جس کی بنیاد پر مصرعہ کم بیش ہوتے رہتے ہیں۔ اس سلسلہ میں ان کی نظمیں مثال کے طور پر پیش کی جا سکتی ہیں۔ 'ناگ سبھا کا ناچ'، 'محبوبہ کا سایہ'، اغوا، جادو' ارتقا' شکست کی آواز' مکتی' صدا بہ صحرا' آخری سنگار' پچیاں' اس کی آنکھیں اس کے بال' وغیرہ۔ اجنبی انجان عورت رات کی' یہ نظم بظاہر دو قطعوں پر مشتمل ہے۔ یہاں چار مصرعہ قطعہ کی صورت میں ہے جب کہ اگلے بند کے آخری تین مصرعے آپس میں ہم قافیہ ہیں۔

کتھک: نظم 'کتھک' کی مجموعی شکل تو ترجیع مخمس بند کی ہے لیکن اس میں ایک جدید تجربہ یہ کیا گیا ہے کہ پہلے بند کا چوتھا مصرعہ اور دوسرے بند کا چوتھا مصرع ہم قافیہ ہیں اس طرح تیسرے بند اور چوتھے بند کا ہر چوتھا مصرع ہم قافیہ ہے۔ پہلے دو بندوں میں پانچواں مصرعہ ٹیپ کا مصرعہ ہے لیکن تیسرے اور چوتھے بند میں پانچواں مصرعہ ٹیپ کے بجائے صرف ہم قافیہ ہے۔

'اجنتا کے غار' کی ابتدا تو یوں مربع سے ہوتی ہے لیکن بعد میں مثنوی کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور اس کے بعد معریٰ اور آخر میں آزاد نظم کی صورت میں ڈھل جاتی ہے۔ کہیں کہیں قافیہ بھی جھلک مارتا ہے لیکن باقاعدہ اس کے اہتمام کا پتہ نہیں چلتا۔ نظم کی ترتیب خیال کی اُٹھان کے اعتبار سے قائم کی گئی ہے۔

'گھنا گرم جادو' میں مخمس سے اس کا آغاز ہوتا ہے پھر ایک ثلاثی کا اہتمام ہے جس کا درمیانی مصرع بے قافیہ ہے۔ پھر رفتہ رفتہ نظم معریٰ کی صورت اختیار کرتی ہے اور اختتام ثلاثی پر ہوتا ہے جس کا درمیانی مصرع بے قافیہ ہے۔

'آشا اور آنسو' میں مثنوی اور مثلث' دونوں کا ایک خوشگوار امتزاج ہے۔ مثنوی کے دو اشعار ہیں اور مثلث کے دو بند ہیں۔

میراجی' بعض نظموں میں مکالماتی فضا خلق کرتے نظر آتے ہیں۔ مثنوی کو بندوں میں تقسیم کرتے ہیں اور آخر میں راوی کی زبانی نتیجہ اخذ کیا گیا ہے اس کی مثال میں 'مسافروں کی تلاش' پیش کی جا سکتی ہے جیسا کہ میں نے کہا ہے کہ میراجی نے بعض نظموں میں کچھ ایسے تجربے بھی کیے ہیں جن

میں نہ صرف ڈرامائیت کی فضا خلق کی گئی ہے بلکہ خود کلامی کی کیفیت بھی ہویدا ہے۔ مثال کے طور پر نظم 'آنکھ مچولی' جس میں مصرعوں کی نشست و برخاست کا خاص التزام رکھا گیا ہے۔

'ملتی جلتی کہانیاں' یوں تو ایک پابند نظم ہے اس کا پہلا بند سات مصروں پر مشتمل ہے اس کے بعد مثنوی کا ایک شعر ہے۔ اگلا بند آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہے۔ جس کے تمام مصرعے پہلے بند کے تمام مصرعوں کے ہم قافیہ و ہم ردیف ہیں۔ آخری شعر مثنوی کی ہیئت میں ہے۔ البتہ پہلے بند کے بعد مثنوی کا جو شعر ہے۔ آخری شعر اس کا ہم قافیہ ہم ردیف ہے۔

'تضاد' اس کا آغاز' مسدس کے روپ میں ہوتا ہے۔ اس کے بعد نظم مربع کی شکل اختیار کرلیتی ہے اور اس کا اختتام قطعہ پر ہوتا ہے۔ جس کا پہلا اور تیسرا مصرع، دوسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ ہے۔

میراجی کے یہاں تجربوں کی ایک عجیب وغریب قوسِ قزح ہے جس کے مختلف رنگ میراجی کی نظموں میں اپنے جلوہ بکھیرتے نظر آتے ہیں۔ میراجی نے طویل مصرعہ لکھنے کا بھی ایک خوش گوار تجربہ کیا ہے۔ ان کی نظم 'جاتری' اس کی ایک عمدہ مثال ہے۔ اس طرز پر کئی تجربے نظیر اکبرآبادی کے یہاں بھی مل جاتے ہیں لیکن جہاں تک میرا مطالعہ ہے۔ نظم 'جاتری' کا مصرعہ غالباً اپنی نوعیت کا طویل ترین مصرعہ ہے۔ میراجی کی بہت سی نظمیں مقفیٰ آزاد نظموں کی ذیل میں آتی ہیں۔ ان نظموں کے کسی حصہ میں خاص ترتیب سے قافیہ کا التزام موجود ہے۔ مثال کے طور پر' قیلولہ' محبت کا گیت' الجھن کی کہانی' زندگی ختم ہوئی' عجوبہ کی تصویر' مجنوں وغیرہ۔ ان کی کئی نظموں میں گیت کے بھی اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ مجھے یہاں شاد امرتسری کی ایک بات یاد آرہی ہے۔

> ''میراجی کے گیتوں اور اس کی نظموں میں کوئی نمایاں فرق نہیں۔ خیال کی لطافت اور رفعت ان میں بھی نظموں کی سی ہے اور چونکہ اس کی زبان اور انداز دونوں یکساں ہیں اس لئے ہم گیتوں کو نظموں سے علاحدہ طور پر نہیں سوچ سکتے۔'' ۵۳

میراجی کی جن نظموں پر گیتوں کے اثرات محسوس کئے جاسکتے ہیں ان میں 'کٹھور' 'پردہ' اور 'ایک منظر' ہیں۔

گیتوں کے ساتھ ساتھ میراجی غزل میں روایت کے صرف قریب ہی نہیں رہے بلکہ ان کی سبھی غزلیں روایتی ہیئت میں ہیں اور کہیں کہیں میر کی سادگی کے ساتھ ساتھ میر کے لہجہ کی بازیافت کا

تفاعل بھی ہے۔غزل کی زبان میں انہوں نے ہندی کے روزمرہ کے استعمال کے سلسلہ میں تجربے کیے ہیں، میراجی اپنی آنے والی نسل کو میرؔ کے نہ صرف روزمرہ کے تخلیقی استعمال سے روشناس کرایا تھا بلکہ میرؔ کے لہجہ کی کامیاب بازیافت بھی کی۔اکرام قمر نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ”اردو شاعروں کی موجودہ نسل کو میرؔ کے رنگ کی طرف متوجہ کرانے والا ہی میراجی ہے۔“

میر ملے تھے میراجی سے، باتوں سے ہم جان گئے
فیض کا چشمہ جاری ہے، حفظ ان کا دیوان کریں

میراجی نے زیادہ تر، غزل، گیت اور پابند نظموں میں نہ صرف روایتی ہیئتوں کا احترام کیا بلکہ ان ہیئتوں میں انہوں نے اقبال مندی کے ثبوت بھی فراہم کیے۔جن نظموں میں جنس اور ابہام کا استعمال کم کم ہے ان میں 'یگانگت' عدم کا خلا' رتجگا' آبگینہ کے اس پار کی شام' خدا اور صدا بے صحرا وغیرہ۔

چند باتیں ان کی نظموں میں تکنیک کے حوالہ سے بھی کر لی جائیں' ان کے یہاں تکنیک کی کئی انفرادی صورتیں موجود ہیں۔وہ نظم کی وحدت کو 'Running lines' کے ذریعہ قائم رکھتے ہیں۔ان کا ہر مصرع وزن کے لحاظ سے دوسرے مصرعہ میں انجذاب کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ان دو مصرعوں کو ایک سانس میں ادا کرنا ہوتا ہے۔اس طرح کی تکنیک' ان کے ہم عصروں میں بہت کم دکھائی دیتی ہے۔مثال کے طور پر:

سفید بازو
گداز اتنے
زبان تصور میں حظ اُٹھائے
اور انگلیاں بڑھ کے چھونا چاہیں مگر انہیں برق ایسی لہریں
سمٹتی مٹھی کی شکل دے دیں

'دکھ دل کا دارو'

دوسری مثال ان کی نظم 'سمندر کا بلاوا' سے دی جا سکتی ہے:

یہ سرگوشیاں کہہ رہی ہیں اب آؤ کہ برسوں تم کو
بلاتے بلاتے مرے
دل پہ تھکن چھا رہی ہے۔

میرا جی نے ان نظموں میں علامتوں کا تخلیقی استعمال کیا ہے جس کے موضوعات زیادہ تر ' جنس ' اور جنس سے متعلق رہے ہیں۔ یوں تو علامت نگاری کی تحریک فرانس میں انیسویں صدی کے نصف آخر میں ہوئی۔ اس تحریک کے سلسلہ میں کہا جاتا ہے کہ یہ بورژوا ذہنیت کے خلاف ایک نوع کا احتجاج تھا۔ فرانس میں بورژوا طبقہ' دراصل مادیت پرست اور اثباتیت پسند تھا۔ فرانس کے ادیبوں نے عقلیت پسندی کے خلاف جذبہ پر توجہ دینے پر اصرار کیا اور لفظ کے بجائے خیال اور زورِ بیاں کو ضروری سمجھا کیونکہ ملارمے کا زور لفظ پر تھا لیکن میرا جی کا اصرار خیال کی معنویت پر تھا۔ تحریک کے نمائندہ دراصل خالص شاعری پر زیادہ توجہ دینے کے قائل تھے کیونکہ ان کا بنیادی اصرار اس نکتہ پر تھا کہ شاعر کا اصل مقصد حسن کی تلاش اور حسن سے لطف اندوزی بھی ہے اور ملارمے کے نقطہ نظر کے ماننے والے لفظ کی اہمیت اور معنویت کے حق میں تھے کیونکہ ملارمے اکثر کہا کرتا تھا کہ شاعری کو اطلاع فراہم کرنے کی بجائے اشارہ کرنے پر ہی زور دینا چاہیے۔

ان باتوں کے پیش نظر' فرانس کے شعراء نے زیادہ تر لفظ اور لفظ کے باطن میں پوشیدہ قدروں کو اہمیت دی۔ ان لوگوں کے اس طرح کے ایمان ' کو فن برائے فن' کا نام دیا جانے لگا۔ لیکن میرا جی نے اس طرح کی سوچ بچار سے خود کو الگ رکھا جیسا کہ ابتداء میں کہا گیا کہ میرا جی نے فرانسیسیوں کی طرح لفظ کے بجائے خیال کو اہمیت دینا ضروری قرار دیا۔ 'اس نظم میں' میرا جی نے خود کہا ہے کہ

> "خیال ہی میری نظر میں بنیادی شئے ہے اس میں اگر کوئی نئی بات نہیں۔ اس میں اگر کسی کو دو قدم آگے بڑھانے کی صلاحیت نہیں تو اظہار کی کوشش بے مصرف اور بیکار ہے۔" ۵۴

آپ نے دیکھا کہ میرا جی کی زیادہ تر توجہ' لفظ کے برعکس خیال پر رہی ہے۔ کیونکہ وہ شاعری میں معنوی پہلو کو اُجاگر کرنا چاہتے تھے اور صلاحیتوں کے برتنے کے سلسلہ میں جو طریق کار اختیار کیا ہے۔ وہ ایک معنی میں فرانس کے علامت نگاروں سے قریب ہے۔ قریب' ہم اس معنی میں کہہ سکتے ہیں کہ میرا جی نے علامت کو کسی Device کے طور پر نہیں اپنایا اور نہ انہوں نے اسے میکانیکی طور پر استعمال کیا ہے۔ ان کی نظموں میں جو ایک پُر اسرار خواب کی سی فضا ملتی ہے' وہ فرانسیسی علامت نگاروں سے اثر پذیری کا آپ نتیجہ کہہ سکتے ہیں ان کا بنیادی رویہ سرّی اور مابعد الطبیعاتی ہے' اس کے

ڈانڈے ہندوستانی دیومالائی فضا سے جاملتے ہیں اور اس کے گھنے اثرات ان نظموں میں سایہ فگن ملیں گے جس کے موضوعات جنسی ہیں۔ ایک مثال ان کی نظم 'سنجوگ' سے دی جا سکتی ہے۔ جس میں رات اور رات کی تاریکی گود میں پلنے والے تمام فطرت کے مظاہر کو فن کار نے وصل کے جذبہ سے سرشار دیکھا ہے۔ یہ سرشاری کرشن اور رادھا کی سرشاری کی طرح ہے۔

یہ چندا کرشن ستارے ہیں جھرمٹ برندا کی سکھیوں کا
اور زہرہ نیلے منڈل کی رادھا بن کر کیوں آئی ہے؟
کیا رادھا کو سندرتا چاند بہاری کے من بھائے گی
جنگل کی گھنی گھپاؤں میں جگنو جگ مگ جگ مگ کرتے جلتے بجھتے چنگارے ہیں
اور جھنگر تال کنارے سے گیتوں کے تیر چلاتے ہیں
نغموں میں بہتے جاتے ہیں۔

'سنجوگ'

آپ غور کریں' کہ اس طرح کے مناظر خلوت میں جنسی جذبہ کی تلاش' رادھا اور کرشن کے رشتے سے امتزاج نے' ایک طرف پورے منظر کو پُراسرار بنادیا ہے وہیں اس منظر کی علامتی معنویت بھی اجاگر ہوئی ہے؟ نظم 'دور کنارا' میں وصل کی آرزو' دریا میں اُٹھنے والی لہر اور ساحل کے استعارہ میں Personified ہو گئی ہے۔

لہر سے لہر ٹکرائے، کہو؟
اور ساحل سے چھو جائے کیسے، کہوں؟ لہر سے لہر کو دور کرتی ہوئی
بیچ میں سیکڑوں اور لہریں بھی ہیں / اور کچھ بھی نہیں۔

'دور کنارا'

اکثر لوگ میراجی کی علامتوں کے استعمال سے متعلق کافی کچھ کہتے دکھائی دیتے ہیں۔ لیکن اگر ان نظموں کو جن میں' میراجی نے علامتوں کو بطور Tools استعمال کیا ہے' اس کی بنیادی وجہ سماج اور سماجی اخلاقیات کی سخت گیری اور اس کا سخت نفاذ ہے۔ اگر وہ کھل کر یا برہنہ طریقہ سے استعمال کرتے تو اس بات کا احتمال تھا کہ مقدمہ چلایا جاتا' بہر کیف میراجی نے بودلیئر سے ایک گُر تو ضرور سیکھا کہ شاعری صرف کسی احساس اور جذبہ کا بیان کرنا ہے' یا صرف دہراتے رہنا' کوئی فنی کارگزاری

نہیں ہے۔ جبکہ فن کا اصلی مقصد حقیقت کی تلاش و جستجو ہے۔ لیکن اس حقیقت کی تحصیل کے لئے ایک اعلیٰ درجہ کی شعری قدر کی ضرورت ہے۔ لہٰذا میرا جی نے ان صداقتوں کے پیشِ نظر علامت کا سہارا لیا اور اس طرح ان کی شاعری قدر و منزلت کے مراحل طے کرنے میں بہت حد تک کامیاب بھی ہوئی۔
دوسری ایک اہم وجہ میرا جی کے مزاج کی اختصاصی ساخت ہے کیونکہ انہوں نے اپنی شناخت آریائی نسل کے ساتھ کی ہے' اس سلسلہ میں رقمطراز ہیں کہ

> ''آریہ جب پہلے پہل ہندوستان پہنچے تو انہیں دو چیزوں سے سابقہ پڑا جنگل اور جنگلی' جنگلیوں کو تو انہوں نے مار بھگایا اور ملک کے دُور افتادہ حصہ میں پہنچے لیکن جنگل کے جادو سے بچ نکلنا ان کے بس کی بات نہ تھی۔ چنانچہ نہ صرف ان کی تہذیب کا گہوارہ جنگل ہے بلکہ ان کے تمام بنیادی خیالات کی نشو و نما جنگلوں کی تنہائی اور گیرائی میں ہوئی یہی وجہ ہے کہ ان کے خیالات میں کسی جنگل کے اتھاہ ساگر کا ایک عُمق پایا جاتا ہے، رفتہ رفتہ زندگی کا ڈھب بدلا، گاؤں بنے، انہیں گاؤں میں سے کچھ بڑھ کر قصبہ بنے۔ قصبہ پھلے پھولے اور شہروں کے آثار نظر آنے لگے اور تہذیب کی ترقی کے ساتھ ہندوستان کے یہ دور دراز سے آئے ہوئے باشندے مناظر فطرت سے دور ہوتے چلے گئے لیکن نسلی تجربہ کے لحاظ سے اب بھی وہ تاثرات جو انہیں جنگلوں میں حاصل ہوئے ان کے نفس لاشعور میں موجود ہیں اور اکثر یہ نسلی تجربہ ادب کے ذریعہ سے ظاہر ہوئے ہیں۔''۵۵

میرا جی کا یہ تجزیہ یوں تو قیوم نظر کی نظم 'خیالات پریشاں' سے متعلق ہے لیکن وہ باتیں جو اس اقتباس میں کہی گئی ہیں اس کا انطباق میرا جی پر بھی ہوتا ہے کیونکہ وہ اپنے اجتماعی لاشعور کو کھنگالنے یا پھر اس کی تلاش میں قدیم آریائی نسل تک سفر کیا ہے اور اس دور کی تہذیبی بازیافت کو اپنا موضوع سخن بنایا ہے۔ فطرت کے مناظر اور مظاہر میں حد سے بڑھا ہوا انہاک اور گہری دلچسپی' فطرت میں انسانی احساسات کی ہم آہنگی کی تلاش اور فطرت کو بہ طور اشارے استعمال کرنا' خود کو نسلی تجربہ سے ہم آہنگ کرنے کے مترادف ہے۔ میرا جی کی کامیاب علامتی نظمیں 'لب جوئبارے' تنہائی' جاتری' آبگینوں کے اس پار ایک شام' سمندر کا بلاوا وغیرہ ہیں۔ نظم تنہائی' سے ایک اقتباس:

فضا میں سکوں ہے

الم ناک، گہرا

گھنا، ایک ایک شئے کو گھیرے ہوئے ایک

اک شئے کو افسردگی سے مٹاتا ہوا، بے اماں

بے محل، نور سے دور، پھیلی ہوئی فضا میں سکون ہے

اجالے پر ایک کرن جیسے ٹھٹکی ہوئی ہے/ اندھیرے سے بڑھ کر اندھیرا

لچکتی ہوئی ٹہنیوں کی گھنی پتیوں میں ہوا سرسرانے لگی ہے

کہیں دور، غول بیاباں، کے دل کو مسلتی ہوئی چیخ جاگی

کہیں دور غول بیاباں۔

مذکورہ نظم میں میراجی نے 'غول بیاباں' کی علامت وضع کی ہے جو دراصل سکون اور عافیت کے مقابلہ میں انتشار، افراتفری اور خوف کی علامت ہے۔ اس میں جو خوف تہہ نشیں ہے وہ خارجی بھی ہوسکتا ہے اور داخلی بھی، یوں تو نظم کے آغاز میں ہی لاعلمی اور بے خبری کی کیفیت کو اشاروں کی مدد سے منکشف کیا گیا ہے' بقول عقیل احمد:

> "نظم کا متکلم خارجی اور حقیقی زندگی کے سامنے نمودار ہوتا ہے تو اسے زندگی 'غول بیاباں کی مانند دکھائی پڑتی ہے، غول بیاباں کی علامت اپنے اندر کئی امکانات رکھتی ہے اور یہ سارے امکانات غولِ بیاباں سے وابستہ عوامی معتقدات ہیں مثلاً یہ کہ (۱) یہ مردہ خور ہوتے ہیں (۲) راستے بھلا دیتے ہیں اور مسافر کو رات بھر ادھر اُدھر گھماتے ہیں۔ غول بیاباں کی یہ معنویت فن کار کے لئے کہ جو زندگی کا مسافر ہیں، خوف کا باعث ہے۔ یہ خوف باہر نہیں سماج میں ہے یا پھر شخص اپنی ذات میں اس طرح سمٹا ہوا ہے کہ اسے خود اپنی آواز یا ذات غولِ بیاباں معلوم ہوتی ہے۔" ۵۶

میراجی کی نظموں میں جنگل، کہیں کہیں استعاراتی معنی میں استعمال ہوا ہے تو کہیں علامت کے طور پر دراصل ان کی بنیادی خوبی یہ ہے کہ جنگل وحدت کا نمائندہ نہیں ہے بلکہ یہ کثرت کی آئینہ دار ہے۔ دراصل جنگل ہندومت میں کثرت، تاریکی اور اُجالا کی آویزش کی صورت میں اپنے گہرے اثرات مرتب کئے ہیں۔ ہندومت میں جو مکتی کا تصور ہے وہ بھی دراصل تاریکی سے نکلی

روشنی سے روبرو ہونے کا تصور ہے۔ ہندومت میں نہ صرف آرزوؤں کے تیاگنے کا درس ملتا ہے بلکہ وہاں ایک ذات کی بجائے لاتعداد دیوی دیوتاؤں کو پوجنے کا تصور اُبھرتا ہے۔ مندر بھی ایک لحاظ سے جنگل کی علامت ہے۔ عموماً یہ دیکھا گیا ہے کہ جنگل میں بہت اندر جا کر آپ کو مندر دکھائی دے گا' جس کے آخر میں بت نصب ہوگا اور جس کی پوجا ہوتی ہے۔ ہندو فلسفہ میں ہزار غلافوں کے اندر پوشیدہ آتما براجمان ہے جس تک رسائی 'پرش' کا اہم مشن ہے اور جہاں پہنچ کر اسے 'مکتی' کی روشنی دریافت ہوتی ہے۔

میراجی کی نظموں میں جنگل کی مختلف صورتیں اور شکلیں نہ صرف دکھائی دیتی ہیں بلکہ جنگل کی فضا اپنی ساری توانائیوں کے ساتھ بڑے بھرپور انداز میں نمایاں ہوتی ہے۔ وزیر آغا نے میراجی کے جنگل کی اس طرح کے رجحان اور میلان کی بابت' عمدہ تصویر کشی کی ہے:

''یہ کہنا شاید زیادہ موزوں ہوگا کہ جنگل کی طرف میراجی کی مراجعت دراصل قدیم ہندوستان کی مخصوص فضا کی طرف مراجعت ہے اس لئے میراجی کے یہاں بار بار تاریکی میں سمٹنے کا رجحان ملتا ہے جو نہ صرف تاریکی میں ضم ہونے کا رجحان ہے بلکہ جو ماضی کی تاریکی میں کھو جانے کی آرزو پر بھی دلالت کرتا ہے۔ پھر خلوت، روزن اور تنہائی میں گھس جانے کی آرزو بھی دراصل اس جنگل کی خلوت، تنہائی اور مندر یا غار کی پنہائیوں میں گم ہو جانے کی آرزو ہے۔ میراجی کی نظموں میں جنگلوں کی یہ فضا اپنی تمام تر متنوع کیفیات کے ساتھ اس طور قائم ہے کہ اس کے ثبوت میں قریب قریب میراجی کی اکثر نظموں کو پیش کیا جا سکتا ہے تاہم یہ چند ٹکڑے اس نکتہ کی وضاحت کیلئے کافی ہیں میں۔'' ۵۷

کچھ چاند کی پریاں مندر میں کل رات بلائی جائیں گی
ساری دیواریں پھولوں اور کلیوں سے سجائی جائیں گی
کچھ کومل نرم ہرے پتوں کے فرش بچھائے جائیں گے
اور ہلکے میٹھے رسیلے ساز بجائے جائیں گے
پھر دھیرے دھیرے اُڑتی بہتی چاند کی پریاں آئیں گی
اور مندر کی سب دیواریں جنگل کے گیت سنائیں گے

'جنگل میں ویران مندر'

سیمابی اور عنابی چیتے ہیں اندھیری راتوں کے
جیسے منتر ہوں، جنگل کے، جادوگر کی باتوں کے
یا ساون میں کالی گھٹاؤں کی تیکھی برساتوں کے

'برہا'

اس زمانے میں کہ جنگل تھا یہ باغ
گلّے بانوں نے ستاروں سے لگایا تھا سراغ
بھولے رستوں کا، جو بے درمیانی میں کھو جاتے ہیں
اور چلا جاؤں گا اس جنگل میں

اس طرح کی اور بھی مثالیں ہیں۔ وزیر آغا نے میرا جی کی شعریات کا بڑی گہرائی اور منفرد طریقہ سے نہ صرف تجزیہ کیا ہے۔ قدیم ہندوستان میں جنگل کی جو صورتحال ہے اور اس سے جو فضا قائم ہوتی ہے' اس کی طرف بڑے سلیقہ سے قاری کی توجہ کی باگ کو موڑنے کی سعی کی ہے تا کہ قاری کو شعریات کے تشکیلی عناصر کی تفہیم میں آسانی میسّر آسکے۔ میرا جی کے یہاں جنگل کی علامت 'پنچھی' اور 'پیرہن' کی علامتیں پائی جاتی ہیں جو کسی نہ کسی سطح پر جنگل کی فضا سے قریب ہے۔ پنچھی کا وجود نہ صرف اس بات کی دلیل ہے کہ میرا جی نے جنگل کی زندگی سے گہرے اثرات قبول کئے ہیں پھر پنچھی کی آوارہ خرامی اس کی اڑان اور ایک جگہ سے دوسری جگہ بڑھتے جانے کی روش' اس درویش اور آوارگی کے اس رجحان سے بھی مماثل ہے، جو سادھوں، سنتوں کے مسلسل سفر میں رہنے کی صورت میں پیش آتی ہے۔

'پیرہن' کا لفظ بھی میرا جی کے یہاں کئی نظموں میں مستعمل دکھائی دیتا ہے اور خود میرا جی نے انسانی پیرہن کو درختوں کے پتوں سے مماثل قرار دیا ہے۔ سال میں پتے ایک بار تو ضرور جھڑ جاتے ہیں' یہ فطرت کا ایک لازمی امر ہے لیکن پتوں کے جھڑنے یعنی کہ درختوں کے بے لباس ہونے کا جو منظر ہے اس کے اثرات یا اس کا ایک نوع کا ردِعمل' میرا جی کے یہاں پھیلتے ملبوس کی صورت میں جلوہ گر ہے اور ان کے یہاں اس طرح کا منظر کئی بار اُبھرا بھی ہے۔ ایک مثال نظم 'برقع' سے جو پیرہن یا ملبوس پر منتج ہے:

پہلے پھیلی ہوئی دھرتی پہ کوئی چیز نہ تھی
صرف دو پیڑ کھڑے تھے... چپ چاپ

ان کی شاخوں پہ کوئی پتے نہ تھے
ان کو معلوم نہ تھا کیا ہے خزاں' کیا ہے بہار
پیڑ نے پیڑ کو دیکھا تو پتے پھوٹے
وہی پتے تھے وہی بڑھتے ہوئے ہاتھوں کے نشاں
شرم سے بڑھتے ہوئے، گو ہر تاباں کو چھپاتے ہوئے' سہلاتے ہوئے
وقت بہتا گیا، جنت کا تصور بھی لڑھکتے ہوئے پتھر کی طرح
دور ہوتا گیا دھندلاتا گیا
پتے بڑھتے ہی گئے' بڑھتے ہی گئے
نت نئی شکل بدلتے ہوئے کروٹ لیتے
آج ملبوس کی صورت میں نظر آتے ہیں

'برقع'

کوئی پیڑ کی نرم ٹہنی کو دیکھے
لچکتی ہوئی نرم ٹہنی کو دیکھے
مگر بوجھ پتوں کے اترتے ہوئے پیرہن کی طرح سج کے ساتھ ہی
فرش پر ایک مسلا ہوا
ڈھیر بن کر پڑا ہے

'رس کی انوکھی لہریں'

اس طرح آوارہ پنچھی کے ضمن میں
آپ ہی آپ میں رستی ہوئی بوندوں کی طرح
سوچتے سوچتے رک جاتا تھا
آپ ہی آپ اُبلتی ہوئی چشمۂ نمناک
یاد کے دامنِ بوسیدہ سے
خشک ہونے کے لئے پل کو لپٹ جاتی تھی
آپ ہی آپ میں اُڑتے ہوئے طائر کی طرح

بہتے بہتے کسی ٹہنی پہ بسیرا لے کر
جھولتی ٹہنی سے لپٹی ہوئی، پھیلی ہوئی، بے جان زمیں کے اوپر
اپنی ہستی کو گرا دیتا تھا

'رخصت'

میراجی کے یہاں' دھرتی پوجا کے رجحان کے جو مظاہر ہیں' وہ صرف علامتوں تک محدود ہوتے تو حیرانی کی کوئی بات نہیں تھی لیکن اس کی تشریح اور توجیہہ میں مختلف الخیال لوگ متفق نہیں بھی ہو سکتے ہیں اور اس بات کا قوی امکان ہے لیکن علامتوں کی صحیح توجیہ اور تعبیر کے لئے شاعر کے ذہن میں ان رجحانات کا ایک پس منظر کا ہونا ضروری ہے' کیونکہ اگر ایسا نہ ہوا یا ایسا نہ ہو سکا تو ہم اس طرح سچائی کی تلاش نہیں کر پائیں گے لہٰذا اس کلچر سے میراجی کی جو وابستگی تھی اس کا علم از بس ضروری ہے، ہاں پھر وزیر آغا کی یاد آتی ہے کہ انہوں نے میراجی کے اس مخصوص کلچر کی طرفیں بڑے سلیقہ اور قرینہ سے کھولنے کی سعی کی ہے۔

''میراجی کی کتاب 'مشرق و مغرب' کے نغمے میں یوں تو مشرق اور مغرب کے بہت سے عظیم شعرأ کے نہایت نفیس مطالعہ موجود ہیں۔ تاہم قدیم ہندوستان کے ساتھ امارو اور کرشن رادھا کے پجاری شعرأ چنڈی داس اور ودیا پتی کے گیتوں کا تذکرہ کرتے وقت میراجی کے دل کی دھڑکن بڑی واضح ہو گئی ہے اور انہوں نے یہ مضامین اس قدر ڈوب کر لکھے ہیں کہ دوسرے مضامین سے بالکل علاحدہ نظر آتے ہیں۔ ذہنی پس منظر کی آخری صورت وہ بہت سی تلمیحات اور اشارے ہیں جو ہندو مذہب کی قدیم اور اساطیر اور دیو مالا، بدھ مت اور خاص طور پر وشنو مت کے بارے میں ہیں اور جنہیں میراجی نے اپنی نظموں میں بڑی فراخ دلی سے استعمال کیا ہے۔ ان نظموں میں نہ صرف مندر پجاری، راجہ، رانی، پروہت، آرتی، جمناتٹ، گیانی سنگھ، دیوداسی اور رقص اور راگ کی خاص صورتوں کی طرف واضح اشارے ہیں جو اس بات پر دال ہیں کہ میراجی کے ذہنی پس منظر میں ایک خاص 'کلچر' کے نقوش بڑے نمایاں ہیں بلکہ کرشن، رادھا، برندا بن، اجنتا اور یشودھا، کپل وستو اور دریودھن وغیرہ کے ذکر سے بھی میراجی کے اس زمینی پس

منظر کے نقوش واضح ہو جاتے ہیں۔'' ۵۸؎

یہ چند مثالیں دیکھئے:

اس کو ہاتھ لگایا ہوگا، ہاتھ لگانے والے نے
پھول ہے رادھا بھنورا بھنورا بھنورے نے ہاں کالے نے
جمنا تٹ پر ناؤ چلائی، ناؤ چلانے والے نے
دھوکہ کھایا، دھوکہ کھایا، دھوکے کھانے والے نے

'ترقی پسند ادب'

جھومی گیسو کی سایہ تو دھیان انوکھا آیا
نٹ کھٹ برندابن سے ساتھ میں رادھا کو بھی لایا
رادھا مکھ کی اُجلی صورت، شام گیسو کا سایہ

'ایک منظر'

جب بھی دیکھا ایک ہی الجھن نئے روپ میں آئی
کنبھ کرن کی نیند سے صدیوں کا سویا دریودھن جاگا
سب سکھ بھاگا
پورب پچھم ہاہا کار مچائی
راجا ڈوبے، پرجا ڈوبی، بولی رام دہائی

'ایک ہی کہانی'

ان تمام مثالوں کے درج کرنے کا صرف ایک ہی مقصد ہے۔ وہ میراجی کی اس طرح کی نظموں کے کہنے کے پیچھے کا ذہنی پس منظر کیا ہے یا وہ کون سا گنجان سیاق ہے جس میں انہوں نے اپنی والہانہ شیفتگی کا صرف مظاہرہ نہیں کیا بلکہ اپنی شاعری کی حنابندی اپنے وطن کے خون سے کی ہے لہٰذا آپ کو مذکورہ نظموں میں وطن کی خوشبو، اس کی بو باس اور حرارت سب کچھ محسوس ہوگی۔

اس میں کوئی شک نہیں' کہ اس میدان میں میراجی تنہا تھے یہ اور بات ہے کہ آنے والی نسلوں کے لئے' انہوں نے منور نقوش چھوڑے ہیں اور میراجی کی نظموں کا ذہین قاری اس بات کی طرف بھی اشارہ کر سکتا ہے کہ میراجی کے اثرات اب معاصر منظر نامہ پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ میراجی نے اپنی غیر

معمولی ذہانت وفطانت سے نہ صرف جدید اردو نظم میں مختلف طرح کے موضوعات اور ہیئت ہر دو سطحوں پر کامیاب تجربے کئے بلکہ جدید اردو نظم کو ایک نئے ذائقہ سے روشناس بھی کرایا۔

حواشی

۱)۔ A hundred years of Philosaphy William Barett,P- 515

۲) On Contemprory Litrature, New York 1914, P565

۳) Sartre: Existenlialism, In the range of Philosophy, P- 221

۴) Jung, Modern man in Search of a Soul Science, faith and Man, P - 166

۵) Intellectual Arnerice P. 613/615

۶) Wager, Science, Faith and Man, P - 9

۷) The Autobiography of Bertrand Russel Bantam Books 1970. P- 69

۸) میری بہترین نظمیں، مرتبہ محمد حسن عسکری

۹) 'میراجی ایک مطالعہ'، ص:۲۵، سن اشاعت ۱۹۹۱ ر نیو اسٹار آفسیٹ پرنٹرس شاہ گنج، دہلی

۱۰) شعر و حکمت، مرتبہ مغنی تبسم، حیدرآباد دکن ۱۹۸۸ء، ص:۹۴۔۹۵

۱۱) ایضاً ایضاً ص:۲۴۱

۱۲) میراجی کو سمجھنے کے لئے ڈاکٹر جمیل جالبی۔ 'تنقید اور تجربہ'۔ ص:۲۴۰

۱۳) جمیل جالبی۔ 'میراجی ایک مطالعہ'۔ ص:۳۳، سن اشاعت ۱۹۹۱ء دہلی

۱۴) میراجی کی نظمیں، میراجی، ساقی بک ڈپو۔ ۱۹۴۴ء، دہلی، ص:۱۲

۱۵) میراجی اور اردو شاعری کا مزاج، ص:۴۶، ڈاکٹر وزیر آغا

۱۶) ایضاً ایضاً ص:۴۴۔۴۵ ایضاً

۱۷) کمار پاشی، میراجی شخصیت اور فن، ص:۵۔۶

۱۸) وزیر آغا: میرا جی- دھرتی پوجا کی ایک مثال، ص:۱۴۲

۱۹) رشید امجد۔ میرا جی- فن اور شخصیت

۲۰) نظم کا سفر، ساقی فاروقی، ص:۳۴۷، 'میرا جی- ایک مطالعہ' مرتب: جمیل جالبی

۲۱) میرا جی کی نظمیں۔ دیباچہ، ص:۱۵

۲۲) ایضاً ایضاً

۲۳) میرا جی کی نظمیں دیباچہ

۲۴) شمیم حنفی۔ میرا جی اور ان کا نگار خانہ، ص:۱۹-۲۰

۲۵) سلیم احمد۔ میرا جی ایک بدنام شاعر، مشمولہ میرا جی۔ ایک مطالعہ، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ص:۳۳۳،

۲۶) ڈاکٹر وزیر آغا۔ دھرتی پوجا کی ایک مثال، نظمِ جدید کی کروٹیں۔

۲۷) میرا جی کی نظمیں، دیباچہ

۲۸) رشید امجد- میرا جی فن اور شخصیت۔ ص:۴۵-۴۶

۲۹) ایضاً ایضاً ص:۱۵۱

۳۰) انتظار حسین، شخص اور شاعر۔ میرا جی۔ ایک مطالعہ، مرتبہ جمیل جالبی

۳۱) ناصر کاظمی، شخص اور عکس، ص:۲۳۹-۲۴۰، متذکرہ

۳۲) میرا جی 'اجنتا کے غار' دیباچہ

۳۳) میرا جی 'ایک بدنام شاعر' سلیم احمد، ص:۲۲۴ متذکرہ

۳۴) ایضاً ایضاً ص:۳۳۳-۳۳۴

۳۵) ناصر عباس نیر۔ 'اس کو اک شخص سمجھنا مناسب ہی نہیں'۔ ص:۳

۳۶) میرا جی 'مشرق و مغرب کے نغمے'۔ 'ایملی'

۳۷) ناصر عباس نیر 'اس کو اک شخص سمجھنا مناسب ہی نہیں' ص:۱۱-۱۲

۳۸) عنبر بہرائچی، سنسکرت شعریات (لکھنؤ پبلشر شائستہ عنبر ۱۹۹۹، ص:۲)

۳۹) میرا جی۔ 'مشرق و مغرب کے نغمے'۔ ص:۴۷۳

۴۰) ناصر عباس نیر۔ 'اس کو ایک شخص سمجھنا مناسب ہی نہیں'۔ ص:۱۷

۴۱) احتشام علی۔ 'میرا جی کی نظمیں اپنے عہد کے تناظر میں' جدید ادب میرا جی نمبر، ص:۲۲۴

۴۲) سلیم احمد 'نئی نظم اور پورا آدمی'۔ کراچی، نفیس اکیڈمی، ص:۶۴

۴۳) توحید احمد مضمون 'کہ گم اس میں ہے آفاق' جدید ادب۔ میرا جی نمبر۔ مرتبہ: حیدر قریشی

۴۴) اعجاز حسن بٹالوی، بحوالہ رشید امجد۔ 'میرا جی فن اور شخصیت'
۴۵) میرا جی۔ 'فن اور شخصیت'۔ بحوالہ: رشید امجد
۴۶) نیاز فتح پوری نظم معریٰ اور رو ٔزاد شاعری، مداوا۔ ص: ۷۱-۲۷۵
۴۷) محمد حسن عسکری، جھلکیاں، ساقی، اپریل ۱۹۴۳ء
۴۸) ڈاکٹر حنیف کیفی 'اردو میں نظم معریٰ اور آزاد نظم'۔ ص: ۲۷۴-۴۷
۴۹) دیباچہ۔ 'میرا جی کی نظمیں'
۵۰) ڈاکٹر وزیر آغا۔ 'دھرتی پوجا کی ایک مثال'۔ ۳۱-۳۲
۵۱) وقار عظیم۔ بحوالہ ڈاکٹر حنیف کیفی 'اردو میں نظم معریٰ اور آزاد نظم'
۵۲) میرا جی۔ 'اس نظم میں'
۵۳) شاد امرتسری۔ بحوالہ رشید امجد۔ 'میرا جی فن اور شخصیت'
۵۴) میرا جی۔ 'اس نظم میں' دیباچہ
۵۵) ایضاً ایضاً
۵۶) ڈاکٹر عقیل احمد صدیقی۔ 'جدید اردو نظم نظریہ و عمل' ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص: ۲۹۵
۵۷) ڈاکٹر وزیر آغا۔ 'دھرتی پوجا کی ایک مثال'۔ ص: ۳۱-۳۲
۵۸) ایضاً ایضاً ص: ۳۵

OOO

میراجی کے گیت اور غزلیں

میراجی کے گیت کے خدوخال کی تفہیم اور اس سے واقف ہونے سے پہلے گیت' جو ایک منفرد صنفِ شاعری ہے' اس کی تعریف اور اس کے سیاق کے مضمرات کی تفہیم بھی' ایک لازمی امر ہے۔ گیت کے مزاج کے بارے میں زیادہ تر ناقدوں کی رائے یہی ہے کہ اس صنف میں ارضیت سے والہانہ لگاؤ اور شیفتگی کے شواہد بڑی آسانی سے دیکھے جا سکتے ہیں' یوں تو گیت طبعاً اور مزاجاً نسوانیت کے غنائی اظہار کی ایک نادر صورت ہے۔ جیسا کہ میں نے کہا کہ اس کا لگاؤ اور اُنس ارضی حوالوں کے بغیر ممکن نہیں' یہ نکتہ بھی سمجھ لینا چاہئے کہ اس کا ازلی اور ابدی رشتہ' ثقافت سے اور ان کی جڑوں سے ہے' جو ہماری تہذیب میں بہت دور تک پھیلے ہوئے ہیں۔ زمین اور عورت کے درمیان مشابہت ہے' یہ عورت کی طرح روح کو ایک ارضی جسم عطا کرتی ہے اور زندگی کی بقا یا اس کا قائم رہنا' اس کا عظیم ترین نصب العین ہے لیکن اس نصب العین کی حصولیابی کے لئے' اسے آسمان کی ضرورت پڑتی ہے کیونکہ آسمان سے صرف بارش کی بوندیں نہیں ٹپکتی بلکہ زمین میں زرخیزی، نمی اور روئیدگی کا موجب بھی ہوتی ہے بلکہ ایک ایسی روشنی بھی ہے' جسے اپنے اندر جذب کر کے زمین گویا تخلیق کے عمل میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ زمین کا کردار مزاجاً تلوّن اور تغیر پذیری کا ہے اور اس کا ایک اختصاصی وصف یہ بھی ہے کہ موسم سے ایک نیا لباس مستعار لے لیتی ہے۔ دوسری طرف آسمان خود کو روشنی سے ظاہر کرتا ہے۔ جب آسمان اور زمین آپس میں ملتے ہیں اور جب روشنی خود کو زمین میں جذب کر دیتی ہے تو اس کے نتیجے میں زمین زرخیز ہو جاتی ہے۔ اگر ہم آپ دیکھیں تو پورا یہ عمل زمین اور آسمان کی سنگت کا' رات کو زمین کے ایک حصے کے لئے فراق اور جدائی کا ایک وقفہ فراہم کرتی ہے جب کہ دن' وصال اور ملاپ کی ایک صورت ہے۔ اس سلسلہ میں وزیر آغا کا اقتباس نقل کرنا چاہوں گا کہ وہ اس خیال کی تردید یا

تصدیق کرتے نظر آتے ہیں:

''عورت نے مرد کو اپنی طرف ملتفت کرنے کے لئے جو طریق اختیار کیا ہے اسے عورت کے جادو کا نام ملا ہے، جادو سے مراد یہ ہے کہ کوئی ایسی کیفیت وجود میں آ گئی ہے جس نے فریقِ ثانی کی تمام مدافعتی قوتوں کو سلب کر لیا ہے۔ اس جادو کو زیادہ فعال بنانے کے لئے عورت نے مرد کی تمام حسیات کو متاثر کیا ہے مثلاً بھڑکیلے رنگوں اور تیز خوشبوؤں کے استعمال سے' اس نے مرد کے باصرہ اور شامہ کو اپنی آواز کے لوچ سے اس کی طاقت کو تسکین بہم پہنچاتی ہے!.......... مزید آگے کہتے ہیں کہ گیت میں عورت کے اس جادو کا پرتو ملتا ہے گویا گیت میں عورت کی ساری نسوانیت سمٹ کر یک جا ہو گئی ہے۔ اس کا حسن، آواز، جسم کا لوچ.......... یہ تمام پہلو گیت میں مجتمع ہو گئے ہیں، تاہم یہ بات قابل غور ہے کہ گیت میں سامعہ کا پہلو نسبتاً زیادہ اُجاگر ہوا ہے اور یہ اس لئے کہ گیت میں لَے، تھاپ اور جھنکار کا براہ راست تعلق سماعت سے ہے۔''[1]

وزیر آغا کے اس خیال سے اتفاق کرنے کو جی چاہتا ہے کہ اس خیال کی صداقت کا ثبوت' انسانی زندگی میں پورے طور پر منور ہے۔

جب بچہ تولد ہوتا ہے تو سب سے پہلے قوت سامعہ متحرک ہوتی ہے کیوں کہ وہ دیکھنے اور پہچاننے سے زیادہ سننے کی کوشش کرتا ہے۔ ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ گیت نہ صرف زمین کی نمود پذیری کا سبب ہے بلکہ جنگل کا بھی بہت اہم کردار ہے کیونکہ جنگل آوازوں کا مسکن ہے اس لئے اس نکتہ کی سچائی بھی اتنی ہے کہ گیت مزاجاً موسیقی سے قریب ہے بلکہ اس سے ہم آہنگ بھی ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ پھر اس پورے تام جھام میں رقص کا استھان کیا ہے؟ تو رقص اس کا ایک اضافی پہلو ہے اور یہ دراصل عورت کی مرد کے لئے والہانہ محبت کا اظہار ہے۔ گیت کی ایک اختصاصی خوبی یہ ہے کہ یہ بنیادی طور پر 'مرد مخاطب' اور 'معشوق مرکز' ایک عاشق زار ہے پھر گیت' چونکہ عورت کی طرف سے اظہار محبت کی ایک صورت ہے' اس لئے اس میں سوچ اور تخیل کا نہ صرف تحرک بلکہ تفاعل بھی کم ہے۔ اس کی جگہ دراصل والہانہ جذبے نے لے لی ہے۔

وزیر آغا یہاں ایک اور اہم بنیادی نکتہ کی طرف ہماری توجہ مبذول کرتے ہیں:

''فی الواقع گیت، عورت کے جسم کی پکار ہے اس لئے اس میں نہ صرف جذبات کی فراوانی ہے بلکہ یہ کسی مثالی یا تخئیلی محبوب کے بجائے گوشت پوست کے بت کو اپنی نگاہ کا مرکز بناتا ہے۔.......... مبادا کوئی غلط فہمی نہ پیدا ہو جائے یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ گیت عورت کے جسم کا اظہار ہی نہیں اس کی پکار بھی ہے اور پکار اسی وقت وجود میں آتی ہے جب باہر سے جسم کو چرکا لگتا ہے۔ ٹھہرے ہوئے ایسے معاشرے میں جس پر جنگل کی فضا پوری طرح حاوی ہو۔ فنون لطیفہ کا نمو ممکن ہی نہیں، فنون لطیفہ صرف اس وقت وجود میں آتے ہیں جب باہر سے کوئی عنصر معاشرے میں داخل ہوتا ہے اور اسے روح عطا کر دیتا ہے۔ بالکل ایسے ہی عورت کا جنم اس پکار سے نا آشنا ہوتا ہے جو گیت کی جان ہے پھر یکا یک دور سے کوئی مسافر آتا ہے اور کورا برتن بج اٹھتا ہے۔'' ۲

ع: ہائے کیا بات کورے برتن کی : نظیر

مذکورہ اقتباس میں جس خیال کا بے کم وکاست بیان ہوا ہے، اس سے استفادہ کرتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ گیت اُس محبت کا اظہار ہے جو مسافر کو دیکھتے ہی دل میں پیدا ہوتی ہے، اور جو مسافر کے رخصت ہونے کے بعد سوزِ دروں کی صورت اختیار کر جاتی ہے یعنی گیت کا مزاج، فراق اور مفارقت کے اِرتعاش سے مرتب ہوتا ہے۔ گیت میں فراق اور مغائرت کی بات جب چل پڑی ہے تو کالیداس کے 'شکنتلا' میں ایک واقعہ، جو انہوں نے پیش کیا ہے وہ اس تناظر میں فِٹ بیٹھتا ہے اس لئے اس کا ذکر ضروری سمجھتا ہوں اور یہ بات صحیح بھی ہے کہ گیت ہندی زبان وادب اور اس کے مختلف واقعات سے مرتب ہوئی ہے۔ ڈرامہ 'شکنتلا' میں راجا شکنتلا کو جنگل میں ملتا ہے، اس سے بیاہ کرتا ہے، نتیجہ میں اس کے دل میں محبت اور رحم میں اپنا نطفہ چھوڑنے کے بعد واپس چلا جاتا ہے اور شکنتلا کو بھول جاتا ہے تو آپ سمجھ سکتے ہیں کہ اس تکلیف دہ عمل کے سبب، اس کے دل میں کسک، بے چینی اور بے قراری جنم لیتی ہے۔ یہی کسک اور بے قراری گیت کیلئے خام مواد ثابت ہوتے ہیں۔ گیت کے سلسلہ میں مجھے سجاد باقر رضوی کا یہ نظریہ اَنسب معلوم ہوا کیونکہ گیت کے مزاج ومنہاج کی صحیح فہم کے لئے ان دیومالاؤں کا جاننا، جو گیت کی پیدائش یا اس کے ارتقا میں بہت ہی معین ہے۔ رقم طراز ہیں کہ:

''میں، میرا جی اور ثناء اللہ کے فرق کو زمین اور آسمان کا فرق کہتا ہوں۔ میں نے

زمین و آسمان کو محاورے کے طور پر استعمال نہیں کیا ہے میں زمین اور آسمان کو دو
مختلف تہذیبوں کی علامت سمجھتا ہوں، آپ کو وہ دیومالائی کہانی تو یاد ہوگی کہ زمین
پر پہلے راکشش کی حکومت تھی اور یہ راکشش زمین کے بیٹے تھے۔ یہ آسمانی دیوتاؤں
کی حکومت بعد میں آئی۔ ان دیوتاؤں نے راکششوں کو شکست دے کر اپنا اقتدار
قائم کیا۔ اس کہانی پر غور کریں تو پتہ چلے گا کہ زمین سے آسمان کی طرف مراجعت،
تجسیم سے تجرید کی طرف مراجعت کی علامت ہے، جس سے روح کی طرف،
جذبہ سے فکر کی طرف اور لاشعور سے شعور کی طرف، اس استعارے کو اور آگے
بڑھایئے۔ قدیم مذاہب میں زمین اور زمین پر فطرت کے دیگر مظاہر اہمیت کے
حامل ہوتے ہیں بعد کے مذاہب میں آسمان کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ یہی حال
تہذیبوں کا ہے۔ کچھ تہذیبیں زمین ہیں کچھ آسمان۔ یعنی کچھ تہذیبوں میں زمین
اور لاشعور کا تخلیقی اصول حاوی ہوتا اور کچھ میں آسمان اور شعور کا تنظیمی اصول۔" ؎۳

اس اقتباس میں کچھ اشارے موجود ہیں' جنہیں ہمیں سمجھنے کی ضرورت ہے، مثلاً یہ کہ ہندی تہذیب کو زمینی تہذیب سے عبارت سمجھتے ہیں اور اسلامی تہذیب کو 'آسمانی تہذیب' سمجھا جاتا ہے اس لئے کہ ہم دعا آسمان کی طرف رُخ کر کے مانگتے ہیں۔ یہ جانتے ہوئے بھی کہ ہر جگہ خدا ہے۔ ہندوؤں کی تہذیب کے سلسلہ میں بلا مبالغہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ تہذیب زمین سے پھوٹی ہے۔ دیگر مظاہر فطرت کی پوجا اور دیگر دیوتاؤں اور اوتاروں کی تجسیمی علامتیں' تہذیب کے بنیادی محرکات ہیں۔ گیت کے حوالہ سے ایک بات یہ بھی کہی جاتی ہے کہ عورت' سوسائٹی کے جذبۂ آزادی کا ایک خوشنما مظہر ہے اور یہ اس سماج میں ظہور پذیر ہوتا ہے جو تہذیب کے مختلف مدارج اور مراحل طے کرنے کے بعد روح کے پرتو سے پہلی بار آشنا ہوتا ہے ایک بات اور ذہن نشیں کرنے کی ہے کہ دوسری اصناف کی طرح' گیت میں بھی تذکیر و تانیث سے بے اعتنائی کی روش جگہ بہ جگہ دکھائی دے گی اور یہ مرد کی طرف سے بھی اظہار محبت کی صورت اختیار کی ہے تاہم اس سے گیت کا جو بنیادی مزاج ہے اس میں کوئی فرق نہیں پیدا ہوتا کیونکہ مرد کی جانب سے بھی کہے گئے گیت' نسوانی لب و لہجہ سے مملوٗ محبت کے ارضی پہلو اور سراپا نگاری کے واضح میلان ہی کو سامنے لاتے ہیں۔ گیت بنیادی طور پر بت پرستی کا عمل ہے اور عورت ہی کے اظہار محبت کا ایک طریق کار ہے اور اس کے قابل لحاظ حصہ میں مرد ہی مخاطب

اور محبوب ہے۔ مختصر یہ کہ گیت ایک ایسا جذبہ ہے جو جسم کے نغماتی زیر و بم پر رقص کرتا ہے۔

لیکن جذبہ کی پیدائش محبوب کے لمس سے ہوتی ہے۔ اس کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ یہ جذبہ کی سنگت اور لطافت کی معیت میں گاتی اور رقص کرتی ہوئی آتی ہے۔ گیت کی بڑائی اس خوبی میں بھی مضمر ہے کہ اس کے تار و پود میں موسیقیت اگر واضح نہیں تو مبہم ہی سہی کچھ لہریں موجزن ہوں تو اس صنف میں تاثر کے ساتھ ساتھ اثر پذیری کے امکانات بھی پیدا ہو جاتے ہیں۔ میراجی ''گیت کیسے بنتے ہیں'؟ میں رقمطراز ہیں۔

''زندگی کی کش مکش کا مقابلہ کرنے کے لئے اور اس مقابلہ سے نپٹنے کے بعد فراغت کی کیفیت سے مست ہونے کے لئے ابتداء میں اکیلے انسان کو سنگت کی ضرورت تھی اور تنہائی کے لمحوں میں اس کی اپنی آواز اس کا ساتھ دیتی تھی۔ غاروں میں......رات کی تنہائی کو دلآویز بناتی تھی۔ جنگل میں شکار کے وقت ڈر کو مٹاتی تھی اور ایک دکھائی نہ دینے والا سہارا بن کر لمبے سفر کی تھکان دور کرتی تھی۔ یہ بیتی صدیوں کی باتیں ہیں لیکن آج بھی نئے روپ میں وہی رنگ ہے البتہ تہذیب و تمدن اور علم و فن کی الجھنوں نے کہنے والوں کے لئے سننے والے بھی پیدا کر دیئے ہیں اور یوں گیت جو پہلے بھی فرد کی ذات کیلئے تھا اب اجتماع تک پہنچا ہے۔ ہر وہ چیز جو ترجمانی کے اس عمل سے دوچار ہوتی ہے جواز کے نکات سے اپنے آپ کو مدلل بنانا چاہتی ہے کیونکہ ہجومِ بے صبر ہے وہ دو لفظ جانتا ہے۔ (کیوں اور کس طرح)۔'' ۴ے

گیت کو شاعری اور موسیقی کا نقطۂ اتصال بھی کہتے ہیں۔ گیت کی بنیادی خصوصیات میں موسیقیت خود اعتمادیت واقفیت اور جذبہ کی شدت کو بنیادی حیثیت حاصل ہے اس سلسلہ میں مختار صدیقی کی ایک رائے بھی ملاحظہ کریں:

''گیت دنیا کی ہر قسم کی منظومات سے مختلف حسیاتی سرچشموں سے پھوٹتا ہے اس کا سرچشمہ وہ تمام احساسات ہیں جو انسان کو گانا گانے پر اُکساتے ہیں۔'' ۵ے

دربار اکبری تک ریختہ کے معنی گیت کے لئے جاتے تھے۔ ریختہ کا ابتدائی اہم شاعر چندر بردائی ہے اس کے بعد گیت کے حوالہ سے جو معروف نام سامنے آیا ہے وہ نام امیر خسرو کا ہے جو

بوعلی قلندر اور نظام الدین اولیاؒ کا ہم عصر تھا اور جن کی تخلیقی کارکردگی کا زمانہ تیرہویں صدی عیسوی کا ربع آخر اور چودھویں عیسوی کا خمسِ اول ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ریختہ کی اپنی واضح صورت ضرور اُبھری تھی اس میں ہندی گیت کی ساری نسوانیت اور لوچ موجود تھا۔ لیکن امیر خسرو کے یہاں ریختہ میں فارسی کا انسلاک مختلف ہے' اس میں جو ہندی کا حصہ ہے وہ اردو گیت کی ابتدائی صورت کا اولین شناس نامہ ہے۔ اس حصہ میں عورت کی قربانی سے محبت کے کھلم کھلا اظہار کا اہتمام ملتا ہے اور وہ تمام لوازم اُبھر آئے ہیں' جو ہندی گیت سے خاص ہیں۔

شبانِ ہجراں دراز چوں زُلف درورِ وصلش چوں عمر کوتاہ
سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں
چوں شمع سوزاں چو ذرّہٗ حیراں ز مہر آں مہ بگشتم آخر
نہ نیند نیناں نہ اُنگ چیناں نہ آپ آویں نہ بھیجے پتیاں

(امیر خسرو)

امیر خسرو ۱۳۲۱ء میں وفات پائی اس کے بعد چودھویں صدی عیسویں مین راما نند کی بھگتی تحریک نے پورے ہندوستان کو اپنے دامن میں سمیٹ لیا اور اس کی ترویج کیلئے ہندوستانی بھاشاؤں کا استعمال کرنا شروع کیا۔ کبیر اور میرا بائی نے ہندی کے ذریعہ اپنے احساسات اور خیالات کو عوام تک پہنچانے کا کام کیا کیونکہ کلام میں ایک واضح مقصد تو روز روشن کی طرح عیاں تھا' ہندوؤں اور مسلمانوں کو ایک ہی مذہبی سطح پر لانا چاہتے تھے۔ اس مقصد کی حصولیابی کے لئے انہوں نے اپنا کلام پیش کیا۔ وہ زبان فارسی اور ہندی کے امتزاج کا ایک نادر مظہر تھی تاہم یہ کلام ایک صوفی کے تصورات کا آئینہ دار تھا لیکن اس طرح کے گیتوں میں وہ خودسپردگی یا نسوانیت کا وہ اِرتعاش موجود نہیں تھا جو حقیقی معنوں میں گیت کا مزاج تھا۔ میرا بائی نے اپنے کلام سے ایک عالم کو مسحور کر رکھا تھا۔ میرا بائی کا نام ہندی گیت کے فروغ کے سلسلہ میں ایک اہم نام ہے۔ ان کے گیتوں کی زبان' عام بول چال کی زبان سے زیادہ مختلف نہیں ہے۔ اس لئے' ان گیتوں کو ہم ریختہ کی حیثیت سے بھی شمار کر سکتے ہیں۔ یوں دیکھا جائے تو میرا بائی کے یہاں بھگتی تحریک سے وابستگی کچھ زیادہ ہی ہے اور انہوں نے اپنے زیادہ تر گیتوں میں عام طور سے کرشن ہی کو مخاطب کیا ہے۔ لیکن جب ان گیتوں پر غور کرتے ہیں تو یہ راز منکشف ہوتا ہے کہ ان گیتوں میں ایک عورت' جو فراق کی ماری ہوئی ہے، بین کرتی نظر آتی

ہے۔ یہ بات اکثر اکابر نے کہی ہے کہ میرابائی کے گیت، عورت کے جسم کی پکار اور ان میں ذہنی برانگیختگی کے بجائے جذبہ کا لوچ اور محبوب کی ذات میں ضم ہوجانے کی خواہش اور آرزو بہت توانا ہے۔

دکنی دور میں شاعری کا جو مجموعی کردار ہے، جو لہجہ ہے وہ گیت کا ہی ہے۔ دکنی دور میں عبداللہ قلی قطب شاہ، وجہی، علی عادل شاہ، برہان الدین جانم اور سید میراں ہاشمی کے منظومات پر، ہندی گیت کا مزاج حاوی ہے۔ چند مثالیں پیش خدمت ہیں۔

تو پیاری ، عشق بھی تیرا ہے پیارا
بہت لکیا ہے تج سوں دل ہمارا
سکھی آ مل کے تل تل ذوق کرلیں
نہ دنیا میں کوئی آیا دوبارا

(عبداللہ قطب شاہ)

ہر دم توں یاد آتا ، اب عشق نہیں بھاتا منجے
برہا لو ستانا منجے تج باج ہے تل تل رے پیا
کھانا برہ کھاتی ہوں، پانی انجھو پیتی ہوں میں
تج سے بچھڑ کے جیتی ہوں میں کیا سخت ہے دل رے پیا

(وجہی)

سجن آویں تو پردے سے نکل کر بھار بیٹھوں گی
بہانہ کر کے موتیوں کا پروتی ہار بیٹھوں گی
اُو تو یہاں آوَ کہیں گے تو کہوں گی کام کرتی ہوں
اُٹھلتی اور مٹھلتی چپ گھڑی دوچار بیٹھوں گی

(سید میراں ہاشمی)

یہ سارے شاعر، سترہویں صدی عیسوی سے تعلق رکھتے ہیں، ان کا لہجہ اور منظومات کی زبان پر ہندی گیت کے اثرات صاف محسوس کئے جاسکتے ہیں۔

وزیر آغا 'اردو شاعری کا مزاج' میں 'اندر سبھا' اور گیت کے متعلق، کچھ اس طرح رقمطراز ہیں:

''انیسویں صدی میں اردو گیت کی ابتداء امانت کی اِندر سبھا سے ہوئی اور اِندر سبھا کی فضا اس ہندوستانی فضا کا عکس ہے۔جس میں بت پرستی کا عمل، بوقلمونی اور تنوع کی صفات، ہمیشہ سے عام رہی ہیں مگر ہندوستانی شاعری کا اہم ترین موضوع کرشن اور رادھا کا معاشقہ ہے۔اس معاشقہ کا پس منظر برندابن اور جمنا تٹ کی وہ فضا ہے جو ہندوستانی دھرتی کے سارے اہم اوصاف کو یک جا کر کے پیش کر دیتی ہے پھر اس معاشقہ کے دو پہلو ہیں ایک 'مدھر' کا پہلو جو رادھا شیام کے ملن کو پیش کرتا ہے اور دوسرا 'مفارقت' کا پہلو جس میں رادھا کرشن کے انتظار میں '' آلے بن کی لاکڑی بن کر سلگتی ہے۔ ہندوستانی گیت نے محبت کے ان پہلوؤں کی عکاسی کی۔''[۷]

مجموعی اعتبار سے اندر سبھا کا قصہ 'سحر البیان' اور 'گلزار نسیم' سے مستعار ہے، اگر آپ ڈرامہ کے فن اور تکنیک کے حوالہ سے غور کریں تو اس میں آپ کو کافی جھول ملیں گے۔ کرداروں کی پیش کش کا عمل بھی ناقص ہے اور ان میں ان غزلوں کا اہتمام کیا گیا ہے جس کا معیار پست اور سطحی ہے۔اس ڈرامہ میں رقص اور موسیقی کی روایت کو ہی زیادہ اہمیت تفویض کی گئی ہے۔اس لئے آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس ڈرامہ میں غیر معمولی عنصر اردو گیتوں کی پیشکش کی شکل میں ہے۔ان گیتوں کی نرمیت، ملائمیت، لوچ اور سندرتا، ہندوستانی فضا کے عین مطابق ہے اور ان میں مرد ہی مخاطب اور محبوب ہے جن کے نمونہ انیسویں صدی تک آتے آتے جب اردو گیت اپنے صحیح خدوخال کے ساتھ امانت کی ''اندر سبھا'' میں داخل ہوئی۔ یہ اثرات باقی تو رہے بلکہ ان کی شدت نہ صرف کم ہونے لگی بلکہ ان پر اردو لہجہ غالب آنے لگا۔ تاہم اندر سبھا کے گیتوں پر ہندی کے دبیز اثرات بھی بہت دنوں تک قائم رہے۔اس کی بنیادی وجہ کہانی اور کرداروں کی دیومالائی پہچان ہے۔اس کی ایک مثال نموتاً ملاحظہ کریں:

چھین جھپٹ مورے ہاتھ سے گاگر

جور سے بہیاں مروری

دل دھڑکت ہے سانس چڑھت ہے

دےنہہ کنپت گوری گوری

شیام موسے کھیلو نہ ہوری

(اِندر سبھا)

اِندر سبھا سے پہلے ہندوستان میں رہس کی دھوم تھی (اور اندر سبھا ابتدا میں رہس کے روپ میں ابھری تھی۔ مسعود حسین رضوی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ رہس کا بنیادی تصور کرشن اور گوپیوں کے رقص سے متعلق ہے۔ اس لئے اس کی فضا بنیادی طور پر رقص کی ہی فضا ہے۔ اس میں دو رائے نہیں کہ اندر سبھا اور رہس کے مزاج میں ہم آہنگی دیکھنے کو ملتی ہے اور اس میں اردو گیت پوری توانائی کے ساتھ غالباً پہلی بار سامنے آیا۔ یوں تو اِندر سبھا کی ساری فضا ہندو دیو مالا سے مستعار ہے جیسا کہ اکثریت اس بات کو جانتی ہے کہ آغاز کار میں 'اندر' آریاؤں کا ایک اہم دیوتا تھا اور جنگ جوئی اس کی فطرت تھی' لیکن بعد ازاں جب دراوڑی تہذیب نے اس پر اپنے اثرات ثبت کیے تو 'اندر' کا تعلق اپسراؤں' رقص' موسیقی اور عشق پسندی کے دو دوسرے مظاہر سے بھی قائم ہو گیا۔

'اندر سبھا' کے مطالعہ سے کئی اور نِکات سامنے آئے ہیں۔ 'اندر سبھا' کا تعلق ارضی معاشرہ سے ہے کیونکہ اس میں عشق کی ایک خاص ہندوستانی روایت کے زیر اثر 'اندر سبھا' کی سبز پری بھی' جوگن کے روپ میں شہزادہ گلفام کو تلاش کرتی ہے اور اپنے اس مقصد کو حاصل کرنے کے لئے پایانِ کار گیت اور رقص کے حربوں کو بروئے کار لاتی ہے۔ امانت نے اندر سبھا میں' اردو گیت کو درد، ٹیس' کسک اور انتظار کے جملہ مراحل و منازل سے پورے طور پر متعارف کرایا ہے۔

سوری انکھیاں پھرکن لاگیں
کیا ہوا یار کدھر گئیں سکھیاں
انکھیاں پھرکن لاگیں
(دینہ پھُنکت ہے' جیا ترپت ہے)
پیت لگا کے مجا ہم چکھیاں
انکھیاں پھرکن لاگیں
نین میں دلدار بست ہے
یہ انکھیاں الماس پرکھیاں
انکھیاں پھرکن لاگیں

ایک بہت بڑی سچائی سے بھی پردہ اٹھانا ضروری ہے' کہ اندر سبھا میں اردو گیت کا درمیانی عرصہ گیت کے فروغ و ارتقاء کے لئے بہت سازگار نہیں تھا اور اس کی بڑی وجہ محض یہ کہ اردو شاعری

کے علم برداروں نے اسے فارسی روایت کی تقلید پر پروان چڑھانے کی سعی کی تھی۔ لیکن اندر سبھا میں ایک طویل عرصہ کی مسافت کے بعد پہلی بار اردو شاعری اپنے ابتدائی مزاج کی طرف مراجعت کی اور اردو کے لازمی عناصر کی ترتیب و تہذیب کے تفاعل کو آگے بڑھایا۔ حالات نے بھی کروٹ لینا شروع کیے۔ ۱۸۵۰ء کے بعد ہندوستانی اسٹیج رفتہ رفتہ وجود میں آنے لگا اور پارسی تھیٹریکل کمپنیوں نے تفریحی مطالبات کے پیشِ نظر ڈرامہ اسٹیج کیا۔ میں ان ڈراموں کے معیار سے متعلق کچھ کہنا نہیں چاہتا یہ میرا سرِ دست موضوع نہیں ہے۔ لیکن اتنا ضرور ہوا کہ اس طرح سے اردو گیت کو اپنی جگہ بنانے کے مواقع ضرور ہاتھ آئے۔ اس میں بھی دو رائے نہیں کہ ان ڈراموں میں زیادہ تر غزل کا استعمال ہوتا تھا اور یہ اس وقت کے حالات کے تحت صحیح تھا۔ تاہم ان ڈراموں میں گیت گا کر پیش کرنے کی روایت اپنے قدم آہستہ آہستہ جمانے لگی اور گیت کو گا کر پیش کرنے کی جو روایت قائم ہوئی اس نے گیت کو اردو ادب میں باقاعدہ ایک صنفِ شعر کی مخصوص حیثیت عطا کرنے میں بڑی مدد کی۔ اُس دور کے ڈرامائی ادب کا سب سے معروف نام' آغا حشر کاشمیری ہے۔ ان کے پیش کردہ گیتوں کا حوالہ یہاں کافی ہے۔ اس لئے کہ یہ گیت اس زمانہ کے گیت کے عام مزاج کی بہترین ترجمان ہے۔

نین کو بھائے پیتم

دل میں سمائے پیتم

تم بن مورے سنوریا

ہمری چلی عُمریا

جلدی لو کھبر یا پیتم

برہا ستائے پیتم

چھٹ گیں سکھیاں سگری

بھٹکت ہوں ڈگری ڈگری

ڈھونڈوں کون نگریا

کون پردیس جائے پیتم

(اسیر ہوس)

آغا حشر کے گیتوں میں آپ کوئی کسک یا لوچ محسوس نہیں کر پائیں گے اس کی خاص وجہ یہ ہے

کہ یہ گیت عوام کے تفریحی مطالبات کو پورا کرتے ہیں۔ اس میں گیت کا کوئی انفرادی رنگ تلاش کرنا' بے سود ہے۔ یہ گیت یوں تو مزاجاً ہندی گیت کی روایت سے ہم آہنگ ہے اور عام طور پر عورت کی زبان سے عشق کی داستان بیان ہوئی ہے۔ گو شاعر کی ذات پورے طور پر اس تجربہ میں ضم ہونے کی وجہ سے ذہن و دل پر کوئی گہرا اثر ثبت نہیں ہوتا' اردو گیت کی روایت میں اگلا نام عظمت اللہ خان کا ہے۔ انہوں نے 'سُریلے بول' میں وہ زبان یا ڈکشن کا استعمال کیا' جو گھسی پٹی ہندی تراکیب کے تسلط سے آزاد تھے۔ میں سمجھتا ہوں کہ پہلی بار عظمت اللہ خان نے ایک نئے اسلوب اور نئے طرزِ نگارش کی داغ بیل ڈالنے کی کوشش کی' ان کے گیت ہندی گیت کی فضا سے پورے طور پر ہم آہنگ ہیں۔ ان گیتوں میں عورت اور مرد کے معاشقوں کا خالص جسمانی اور جذباتی پہلو بہت واضح ہے اور ان کے لہجہ میں پہلی مرتبہ' غزل کی عظمت اور شکوہ سے ہٹ کر دھیمی لے کی سرسراہٹ محسوس کی گئی ہے۔ ایسا بھی نہیں ہوا کہ عظمت اللہ خان کے بعد اردو گیت نے عورت کے بجائے' مرد کی زبان سے اظہارِ عشق کے منصب کو کامل طور پر اختیار کر لیا (کیونکہ جدید اردو گیت میں ہندی گیت کی عام جہت آج بھی موجود ہے) ہاں' اتنا فرق تو ضرور ہوا ہے کہ گیت کو عورت کے علاوہ' مرد سے منسوب کرنے کا رواج بھی عام ہو گیا ہے۔ اس صورتحال کی فہم کے لئے گیت کو اس حد تک صدمہ پہنچا ہے کہ جہاں کہیں مرد کے لہجہ کی کاٹ کے ساتھ درشتی اور برتری کا احساس کچھ زیادہ قوی ہوا ہے اس سے گیت کی لطافت اور کوملتا میں کمی واقع ہوئی ہے۔

عظمت اللہ خان اس صورتحال سے اس لئے محفوظ رہے کہ انہوں نے اپنے گیت میں جس مرد کو پیش کیا وہ کچی عمر اور کچے تجربات کے باعث' ایک حد تک ہی' عورت کی نسوانیت لئے ہوئے تھا اور شاعر نے عورت کے مخصوص انفعالی رجحان کو قائم رکھا تھا مثلاً 'دام میں ہاں نہ آیئے گا' کا یہ ٹکڑا

پھول کہوں میں یا کلی' ایک کلی ابھی کھلی
رنگ کی دل کشی بڑھی ، غم کی جھلک گھلی ملی
دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے

من کو مرے جگا دیا ، پہلا سبق پڑھا دیا
جھینپ جھجک مری ہٹی ، مرد مجھے بنا دیا
دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے

عظمت اللہ کے یہاں گیتوں میں، دوسرے شعراء کی طرح بت پرستی اور سراپا نگاری کا پورا التزام ملتا ہے۔ فرق صرف اتنا تھا کہ اب بعض جگہوں میں مرد کی طرف سے عورت کے حسن کی تعریف کی گئی لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ تذکیر و تانیث کے فرق سے قطعِ نظر، ان گیتوں میں بھی گیت کی اسی روایت کا عکس عام طور پر پایا جاتا ہے۔ جس کے تحت شیام کے رنگ روپ کی تعریف کا میلان اُبھرا تھا۔ عظمت اللہ نے اس صورتحال کو اپنے گیتوں میں کچھ یوں برتا ہے۔

ہائے وہ صورت پیاری پیاری
بڑی بڑی آنکھیں کالی
چکنے چکنے بال بھی کالے
ستھری ستھری ، میٹھی میٹھی
بانسری کی سی آواز
نفیس چڑھاؤ نفیس اُتار
سندر صورت دل میں سمائے
دل کو لبھائے دل میں آئے
تجھ بن جگ ہو خالی خالی
آندھرا دیس کی سندر پتری
کالی کالی کوئل سی کالی
بال بھی کالے گھن گھور گھٹا
ہونٹ وہ گدرے جامن کے سے

اس گیت کی عام فضا سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ مرد کی طرف سے اظہارِ عشق کے باوجود یہ گیت، ہندی گیت سے انحراف کا درجہ نہیں رکھتا۔ ہندی گیت میں شیام کے لئے موہن کا لفظ بھی استعمال ہوا ہے۔ یہاں موہن، موہنی میں ڈھل گیا ہے، شیام کنول ایسے نینوں والا ہے۔ یہاں بڑی بڑی کالی آنکھوں نے لے لی ہے۔ جیسا کہ روایت میں آیا ہے کہ شیام کا رنگ کالا ہے۔ یہاں جامن اور کالی گھٹا سے مثال دے کر شاعر نے کرشن کے سراپا کی روایت سے تعلق قائم کرنے کی خواہش کا اظہار کیا ہے۔ پھر شیام بانسری بجاتا ہے اور گوپیاں ان کے گرد رقص کرتی ہیں۔ یہاں شاعر نے محبوبہ کی آواز کو

بانسری سے تشبیہ دے رکھی ہے۔ عظمت کی عظمت اس میں مضمر ہے کہ انہوں نے اپنے گیتوں میں جہاں تک ممکن ہوسکا، پامال تشبیہات اور استعارات سے احتراز کرنے کی عمدہ کاوش کی' نیز انہوں نے گیت کے بنیادی تقاضوں اور مطالبات کا بھی بھرپور خیال رکھا ہے تا کہ ارضی وابستگی اور اس کے نِکات سے تعلق خاطر قائم رکھا جاسکے' انہوں نے مذکورہ گیت میں جولفظوں کا چناؤ کیا ہے اس سے ان کی لفظ شناسی کا صرف پتہ نہیں چلتا بلکہ ان مظاہر کو ابھارنے کی کوشش بھی کی' جس کا رشتہ ہندوستانی فضا سے نہیں بلکہ ہندوستانیت سے ہے۔ اس کے ماسوا عظمت اللہ نے اردو میں ہندی' چھند اور پنگل کا بھی آزادانہ سطح پر استعمال کیا ہے۔ مسعود حسین خان 'سریلے بول' کے دیباچہ میں رقمطراز ہیں کہ

> "عظمت اللہ خان وزن کے علاوہ ہندی عروض کی وہ تمام
> آزادیوں کو جو فنِ شعر کو پست نہیں' بلند کرتی ہیں۔ نہایت
> کامیابی سے اپنی شاعری میں آزمایا۔"[۷]

عظمت اللہ خان کے ہاتھوں گیت کو اردو کے مزاج سے قریب تر کرنے کی تمام کاوشیں ہوئیں لیکن اسے آگے بڑھایا' حفیظ جالندھری اور اختر شیرانی نے یہ بات ذہن نشیں رہے کہ یہ روش، بڑی احتیاط کی طالب تھی کیونکہ ہندی کے کومل اور سجل الفاظ کے بجائے فارسی آمیز تراکیب کو رواج دینے سے گیت کی مخصوص نسوانیت، اس کا مزاج، لوچ اور حسن کے مجروح ہونے کا احتمال تھا۔ اختر شیرانی کے گیت میں 'عشق براہ راست محبوب کے جسم سے متعلق ہے اس لئے نہ صرف اس کے پس منظر میں فطرت کی وہ علامتیں اُبھری ہیں جو جذبات کو عام طور سے متحرک اور برانگیختہ کرتی ہیں۔ انہوں نے موضوع کی سطح پر بھی گیت میں عورت اور مرد کے باہمی تعلق سے باہر جانے کی اجازت کم کم دی ہے...... یہ باتیں گیت کے بنیادی مزاج سے ہم آہنگ ہیں۔ یہ چند مثالیں قابل غور ہیں۔

کھو جاتے تھے جب دونوں' ہم پیار کی باتوں میں
اُن چاندنی راتوں میں

لطف آتا تھا آہوں میں
مچلی ہوئی باہنوں میں' پھیلے ہوئے ہاتھوں میں
ان چاندنی راتوں میں
شرماتے تھے نظارے

بہہ جاتے تھے نظارے، بہکی ہوئی باتوں میں
ان چاندنی راتوں میں

(چاندنی راتوں میں)

وہ آنکھوں میں بستے ہیں
رونا یہ ہے، ہم پھر بھی صورت کو ترستے ہیں
وہ آنکھوں میں بستے ہیں

دل ہوتا ہے بے کل کیوں
آنکھوں سے یہ بادل کیوں دن رات برستے ہیں
وہ آنکھوں میں بستے ہیں

کیا بات ہے ساجن کی
یہ نین تو ساون کی بدلی سے بھی ستے ہیں
وہ آنکھوں میں بستے ہیں

(وہ آنکھوں میں بستے ہیں)

اختر شیرانی کے علاوہ حفیظ جالندھری بھی اردو گیت نگاری کی روایت میں ایک ممتاز نام ہے۔ حفیظ کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے گیت کو ایک بڑے کینوس پر پھیلانے کا آبرومندانہ اقدام کیا ہے۔ حفیظ نے یوں تو ایسے گیت بھی قلمبند کئے ہیں جس میں محبت کا ارضی پہلو نمایاں ہوا ہے۔ ان کے یہاں گیت کی محبت کو ایک کشادہ اور وسیع مفہوم عطا کرنے کی روش بھی اُبھری ہے۔ نیز گیت کی بت پرستی کے بنیادی عمل میں قطعاً کوئی تبدیلی نہیں آئی تھی۔ تاہم ارضی محبوب کے لئے ایک علامت بنانے کے عمل میں اندازِ نظر کی کشادگی ضرور وجود میں آگئی۔ لیکن اس اقدام سے کسی موڑ پر بھی انحراف، یا بے اعتنائی کی کوئی صورت نہیں اُبھری کیونکہ گیت جس کے بارے میں یہ بات کہی گئی ہے کہ یہ بنیادی طور پر جذبہ کا والہانہ اظہار ہے نہ کہ تخیل کے تحرک اور فعالیت کی۔ آپ درج ذیل گیت میں حفیظ کی کشادہ نظری، وسیع کینوس پر بت پرستی کے عمل کو رقصاں محسوس کریں گے۔ دوسری

خوبی محبت کے جذبہ کے علی الرغم محبوب کے سراپا کے علاوہ دوسرے مظاہر روایت سے وابستگی کے بھی شواہد ملیں گے، ملاحظہ کریں:

آم پہ کوئل کوک اُٹھی ہے
سینے میں ایک ہُوک اُٹھی ہے
بن جاؤں نہ کہیں سودائی
جانوروں کی رام دہائی
چھبتی ہے نس نس میں
دل ہے پرائے بس میں

اور پریت کا یہ جذبہ وطن کو اپنے بانہوں میں یوں لے لیتا ہے

اپنے من میں پریت بسالے
اپنے من میں پریت
من مندر میں پریت بسالے
او مورکھ او بھولے بھالے
دل کی دنیا کرلے روشن
اپنے گھر میں جوت جگالے
پریت ہے تیری ریت پرانی
بھول گیا او بھارت والے
پریت ہے تیری ریت

(پریت کا گیت)

عظمت اللہ، اختر شیرانی، حفیظ، ساغر اور تاثیر کے صف میں' اگلا اہم نام میراجی کا ہے۔ میراجی وہ واحد شاعر ہے جس نے گیت کے سلسلہ میں ایک نئے طرز خاص کو جگہ دی اور اردو میں گیت ایک باقاعدہ تحریک کی صورت اختیار کرلیتی ہے اور گیت کے دامن میں امکانات کے لئے نئے براعظموں کی تلاش وجستجو کے روشن اشارے بھی ملتے ہیں۔اس تحریک کو آگے بڑھانے والوں میں اندر جیت شرما، آرزو لکھنوی، قیوم نظر، حفیظ ہوشیار پوری، مجروح سلطان پوری، ضیا فتح آبادی، امیر چند ہنس،

مقبول حسین احمد پوری، وقار انبالوی اور لطیف انور کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ لیکن ان تمام شعراء میں میراجی اپنے انفرادی تصورات کی بنیاد پر سب سے جدا اور منفرد طبیعت کے مالک تھے۔ میراجی کے گیتوں میں نہ صرف ہندی گیت کی مخصوص گھلاوٹ اور رچاؤ موجود ہے بلکہ ان میں ہندی روایات اور ہندی کے کومل اور مترنم الفاظ کا طلسم بھی شامل ہے۔ گویا ان کے گیت کے منظر نامہ پر ہندوستانی جمالیات کی ایک قوسِ قزح تنی دکھائی دیتی ہے۔ اردو گیت سے ہندی کے میٹھے اور مناسب الفاظ کو ٹاٹ باہر کرنے سے نہ صرف روکا بلکہ اس کی مٹھاس اور کوملتا کو لوٹانے کے لئے اپنے بہترین تخلیقی استعداد کا مظاہرہ بھی کیا کیونکہ اردو گیت کی ابتدائی شکلیں' اس بات کی گواہ ہیں کہ کلاسیکی اردو شاعری میں ان اسالیب کے اثر سے نظم نے جو فنی اور ہیئتی کروٹیں لیں' اس نے گیت پر بھی اثرات مرتب کئے اور اس طرح اردو گیت کی ایک نئی شکل وجود میں آئی جو اردو اور ہندی رجحانات اور میلانات کا ایک خوبصورت امتزاج ثابت ہوئی۔ گیت نما نظموں میں بھی جو تجربہ کئے گئے' ان تجربوں نے بھی گیت کی تکنیک پر اثر اڈالا۔

میراجی نے ان تمام اسالیب کا نہ صرف خیال رکھا بلکہ اس کے تحفظ کے سو سو جتن بھی کئے۔ میراجی کا سب سے بڑا مابہ الامتیاز یہ ہے کہ ان کے گیت اردو ثقافت سے بہت قریب ہیں۔ ان میں گنگا جمنی تہذیب کی لہریں بھی اپنے میٹھے دھاروں کے ساتھ موجود ہیں اور ہیئت و موضوع کا ایک نیا آہنگ بھی پایا جاتا ہے۔ یہ بات ان کے احباب بھی جانتے تھے کہ انہیں موسیقی سے بڑا گہرا لگاؤ تھا جس کی وجہ سے ان کے گیتوں میں آہنگ صرف وزن کی ضرورتوں کا تقاضا نہیں' گیت کے باطنی جذبہ سے پھوٹا ہوا ایک ایسا خوش آہنگ سرچشمہ ہے جو روح اور ذہن دونوں کو بیک وقت سیراب کررہا ہے۔ میراجی کے یہاں یہ وہ غیر معمولی خوبی ہے' جو انہیں دوسرے شعراء میں ممتاز کرتی ہیں۔ مظفر علی سید نے ایک پتے کی بات کہی ہے۔

"میراجی اور دوسرے گیت لکھنے والوں میں بڑا فرق ہے کہ یہاں گیان اور دھیان ایک دوسرے سے دست و گریباں بھی رہتے تھے' اور وقت پڑنے پر گھل مل بھی جاتے تھے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ میراجی صرف گیت ہی نہیں لکھا کرتے بلکہ وہ نظم کے بھی باضابطہ شاعر تھے اور نظم لکھنے والے کے یہاں اس کے ذہن میں ایک فنی انضباط اور اس کی تنظیم کی پاسداری کا پورا خیال رہتا ہے۔ اسی لئے میراجی کی

نظموں کو ان کے گیتوں سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔''[۸]

سجاد باقر رضوی نے کہیں لکھا ہے کہ 'میراجی کی نظمیں ان کے گیتوں سے نکلی ہوئی قلمیں ہیں' میراجی کی شخصیت ان کی نظموں اور گیتوں میں ایک برقی رو کی طرح رواں ہے۔ ان کے گیتوں میں دکھ اور کرب کی کرچیاں جو بکھری پڑی ہیں وہ رہ رہ کر ہمیں چبھتی ہیں' ان کی ذات کی باطنی ساخت میں کہیں موجِ تہہ نشیں کی طرح موجود ہیں۔ خاص طور پر 'سنجوگ کی ایک کیفیت' تمناؤں کی مستقل کسک' دردمندی اور 'آشاؤں کی ایک بے انت دنیا' یہ ان کی ذات کے وہ مختلف گوشے ہیں جو ان کے مزاج کو گیت سے ہم آہنگ کرتے ہیں اور گیت بطور ایک صنف ان کے مزاج سے ایسا لگا کھاتا ہے کہ میراجی کے گیت نہ صرف اپنا ایک اختصاص قائم کرتے ہیں بلکہ ان کی ایک منفرد پہچان کا موثر وسیلہ بھی ثابت ہوتے ہیں۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ میراجی کے گیتوں کا 'Inspiration' میراسین سے ان کے عشق کا اظہار ہے۔ ایک بڑے فنکار کی طرح میراجی اپنے ذاتی عشق کی کشاکش سے نکل کر ایک اجتماعی نقطۂ نظر کی طرف گامزن ہوتے ہیں اور یوں ان کے گیت' ان کے ذاتی عشق کا مرثیہ بننے کی بجائے عشق کی کیفیت' اس کے سوز و گداز' لہجہ کی کسک اور میٹھے میٹھے درد کی ایسی لے میں ڈھل جاتے ہیں جو نہ صرف ایک صنف کے طور پر گیت کو انفرادیت بخشتی ہے بلکہ میراجی کی شاعرانہ پہچان بھی بن جاتی ہے۔

میراجی کے گیت میں فکر اور سوچ کے ایسے زاویہ ہوتے ہیں جو ہماری مروجہ شاعری کی شعری روایت سے مطابقت نہیں رکھتے کیونکہ ان کے موضوعات کا تنوع اور بوقلمونی دیکھنی ہو تو ان کے گیتوں سے رجوع کریں مثلاً بدن کی لذت یا پھر جسم کی پکار سے متعلق کوئی بیان، کوئی اظہار، روحِ ابد کی تلاش اور روحانی بے چینی اور اضطراب' یہ موضوعات میراجی کو سبھوں سے الگ بھی کرتی ہیں اور ممتاز بھی۔ میراجی کے گیت ان کے مجموعی تخلیقی عمل میں اور من حیث المجموع فنی و اسلوبی صورت کی ایک لہر تھی۔ دوسرے یہ کہ وہ ہندی گیت کی تاریخ اور ذخیرہ سے بھی آشنا تھے۔ ان کی نگاہ بھگتی عہد کے گیتوں سے بھی آگے وید' مہابھارت' گیتا اور کالیداس کے ترجمے اور ان ترجموں میں استعمال کئے ہوئے مقامی الفاظ اور ہندوستانی روح کی گہرائیوں تک ان کی رسائی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں گیتوں میں بے کرانی ہے جسے ہم تنوع سے عبارت قرار دے سکتے ہیں۔ میراجی کے یہاں کئی ایسے موضوعات ہیں اور ان کی نظم کی اتنی کروٹیں ہیں جن کو کسی گیت لکھنے والے نے مس ہی نہیں کیا یعنی وہ موضوعات

ان کی نگاہِ التفات میں آنے سے رہ گئے۔ درج ذیل گیت ملاحظہ کریں:

پریمی بدلے بھیس نئے

جب

پربت دکھائے دیس نئے

مورکھ من پر جادو کر کے — پربت سنائے راگ نئے

پربت دکھائے دیس نئے

تم کون ہو یہ تو بتاؤ ہمیں

کیا تم سپنوں کی مایا ہو — یا اس جیون کی چھایا ہو

یونہی جال میں مت الجھاؤ ہمیں

تم کون ہو یہ تو بتاؤ ہمیں

اب سکھ کی تان سنائی دی

ایک دنیا نئی دکھائی دی

اب سکھ نے بدلا بھیس نیا — اب دیکھیں گے اب دیس نیا

جب دل نے رام دہائی دی

اک دنیا نئی دکھائی دی

کوئی مانے نہ مانیں ہمیں کہنا

کوئی جانے نہ جانے ہمیں کہنا

وہی بات اکیلے میں سن کے جسے

کبھی بول اٹھنا کیا کہتے ہو؟

کبھی ایسے جیسے کبھی سنا ہی نہیں تھا' چپ رہنا

کوئی مانے نہ مانے ہمیں کہنا

دور جو ہے وہ رہے اکیلا پاس بلائے کون؟
دل کا درد مٹائے کون
سدا رہے جس گھر میں اندھیرا اس میں جائے کون؟
سکھ کی تان لگائے کون

من کی کوڑیا کھولو کہ اس کی بوندیں پڑی
کھولو کوڑیاں بالم! اس کی بوندیں پڑیں
سامری آیا، بادل چھایا گرجا چکا، مینہ برسایا
بوندیں بنیں اب دھاریں اس کی دھاریں بنیں
کھولو کوڑیاں من کی اس کی بوندیں پڑی

مندرجہ بالا گیت اس طرح کے ہیں جن کے موضوعات کا تعلق، بہ غائر نظر دیکھیں تو اس کے پورے سرمائے سے ہے۔ میراجی اپنے گیتوں میں محبت کے مضامین اس طرح باندھتے ہیں کہ گیت زندگی کے اظہار کا ایک خوبصورت غنائی لہجہ بن جاتا ہے۔ میراجی کے اس گیت کو بھی دیکھتے چلیں:

تم اور دیس، ہم اور دیس   ہم دو پربت
کہو کیسے چلیں
کیا جتن کریں
ہم تم دونوں انجان رہے
تم اور دیس، ہم اور دیس
کب ملے میت، یہی جگ کی ریت   سپنا امرت
دوری جیون
جیون بندھن
سب گیانی اس کو مان رہے
یہی جگ کی ریت کب ملے میت

کوئی گیت اگر بن جائے ہم

ہر سُر سے رس ٹپکاتے ہیں

اور بھول کے یاد نہ آتے ہم

بادل ہوتے

گھلتے گھلتے

آکاش میں ہی کھو جاتے ہم

اور ایسے امر ہو جاتے ہم

دریا ہوتے

بہتے بہتے

پھر ساگر میں مل جاتے ہم

اور مل کر دھوم مچاتے ہم

یہ گیت ہمیشہ گاتے ہم

"سب گیانی ہی انجان رہے"

لیکن کیا ہو

جب ایسا ہو

ہم اور دیس   تم اور دیس

اس گیت کی 'سیمیٹری' پر غور کریں، قوافی کا کیا فنکارانہ استعمال ہوا ہے۔ ترتیب و تہذیب انضباط و انضمام کا ایک با معنی منظر نامہ آنکھوں کے سامنے کھینچ جاتا ہے۔ جذبہ اور فکر کی آمیزش' کمال کے درجہ پر پہنچا ہوا ہے۔ لفظوں کی نشست و برخاست اور اس کے ہنر مندانہ در و بست کو جاننے پہچاننے والا 'کمپوزر' اس کی دھن بنائے تو یہ موسیقی آنکھوں سے دیکھ کر اور خیال کے کانوں سے سننے کی بجائے سچ مچ کے کانوں سے بھی سنی جا سکتی ہے۔ اگر کوئی کہتا ہے کہ ہمارے یہاں ایسے کمپوزر دستیاب نہیں ہیں تو پھر میرا جی کا قصور اس سے زیادہ نہیں کہ وہ غلط زمانے میں پیدا ہو گیا۔

دو پربتوں کا فاصلہ........... دو دریاؤں اور دو بادلوں کے فاصلے سے کس قدر مختلف ہے۔ دریا بہتے بہتے اپنے لچکدار راستوں کو منتخب کرتے ہوئے اپنی مرضی سے زمین سے کہیں کہیں مل سکتے

تھے۔ بادلوں کی آزادانہ رفتار میں بھی اس کا امکان تھا مگر دو پیار کرنے والے اپنی اپنی شخصیت کے اعتبار سے اتنے ہی اٹل اور زمین سے بندھے ہوئے ہوتے ہیں۔ اس میں جذبہ کی کرختگی سے لے کر، آرزو کی نرمی و گداز تک تمام لمحے اور تمام مرحلے سموئے ہوئے ہیں۔

میرا جی اور دوسرے گیت لکھنے والوں میں سب سے نمایاں اور واضح فرق یہ ہے کہ یہاں گیان دھیان ایک دوسرے سے دست و گریباں بھی رہتے تھے اور موقعہ پڑنے پر گھل مل بھی جاتے تھے پھر کوئی گیانی میں منقلب ہو کر ایک بڑی ہی مفکرانہ اور عالمانہ سوچ بچار کا باعث بنتا ہے۔ گیت میں کئی جگہ کہانی اور شاعر کی یہ کشمکش اور آویزش ہی شاعری کا موضوع ہے اور کبھی کبھی یہ بھی دیکھا گیا ہے کہ دونوں ایک ہی قالب اختیار کر کے، زندگی کا کوئی نیا زاویہ ڈھونڈنے اور اس کو ہر لحاظ سے بنانے سنوارنے کی فکر میں غلطاں نظر آتے ہیں۔ کبھی ان گیتوں میں گیانی میرا بائی سے لے کر علامتی شاعروں تک ہر ایک کی آواز کو اپنی آواز میں شامل کئے چلا جاتا ہے اور کبھی کوئی ایسی بالکل الگ تان مارنے پر مائل نظر آتا ہے۔ سجاد باقر رضوی اس سلسلہ میں رقمطراز ہیں:

> ''انہوں نے اس بھیڑ چال میں اُس میرا جی کی تلاش کو اپنا مطمحِ نظر بنایا ہے جو دراصل حقیقی میرا جی کی ذات ہے انہیں اس میرا جی سے کوئی غرض نہیں جس نے یا خود سوانگ رچایا یا پھر ان کے احباب بجائے چارہ سازئ وحشت کے ان کے خارجی وجود کو رنگا رنگ بنانے کی بھرپور کوشش کی۔'' 9

لیکن سجاد رضوی میرا جی سے خود بھی روبرو ہونا چاہتے تھے اور ہمیں بھی روبرو کرانا چاہتے ہیں۔ غور فرمایئے:

> ''آج کی اس محفل میں بہت سے ایسے لوگ موجود ہیں جو میرا جی کے سارے شخصی ذاتی، روپ و بہروپ سے واقف ہیں۔ میں میرا جی کو اس حیثیت سے نہیں جانتا، ان کی ہیئت کذائی، ان کی نفسیاتی الجھن اور ان کے تمام اعمال وافعال جو انہیں دوسرے انسانوں سے ممیّز کرتے تھے۔ میرا موضوع نہیں، میں تھوڑا بہت اس میرا جی کو جان سکا ہوں جو اپنی روح میں چھپے ہوئے دکھ و درد، پیار جسم کی پکار اور حیات کی کشاکش کو لفظوں کا روپ دینا اور پھر ان لفظوں کو ایک دوسرے میں پرو کر ہار گوندتا تھا اور اس ہار کو گیت کا نام دیتا تھا اور ہماری پُر تصنع تہذیبی دنیا اپنے کھوئے ہوئے خلوص اور تصنع

کے بوجھ تلے دبی ہوئی معصومیت کا سراغ' میراجی کے گیتوں کے ذریعہ پالیتی تھی۔
فانی انسان مر گیا مگر تخلیقی انسان' میراجی اپنے گیتوں میں آج بھی جیتا ہے اور میری
اس تخلیقی انسان سے ملاقات ہے اور ایک شام ٹی وی ہاؤس میں چائے کی چسکی لیتے
ہوئے ناصر کاظمی نے مجھ سے پوچھا۔ ہاں' تو پھر گیت سنتے ہیں۔'' ١٠

بعض لوگ یہ سوال قائم کرتے ہیں کہ میراجی کے گیتوں کے حوالے سے میراجی کی شعری کاوشوں کی کیا معنویت ہے؟ میرا خیال (جو ممکن ہے غلط بھی ہو سکتا ہے اور بے بنیاد بھی) میراجی کی نظمیں' ان کے گیتوں سے پھوٹے ہوئے سرچشمہ ہیں جس سے میراجی کی تخلیقی ذات پورے طور سے سرشار ہے اس لئے میراجی کی نظموں کی عظمت اور اس کے بامعنی ہونے کے اسباب کی تفہیم کیلئے' ان کی نظموں کے سامنے گیت کو رکھنا ہوگا۔ یہ بات ایک بدیہی حقیقت ہے اور جس سے ہم اور آپ تقریباً سبھی واقف ہیں کہ جب عورت مرد سے عشق کرتی ہے تو گیت جنم لیتے ہیں اور مرد عورت کے سامنے جب اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے تو غزل وجود میں آتی ہے۔ بادی النظر میں یہ بات بڑی سطحی سی معلوم ہوتی ہے، مگر اس کے علامتی مفہوم بہت وسیع ہیں۔ دراصل عورت علامت ہے۔ جبلّت' جذبات' احساسات کی رنگارنگ اور پیہم بدلتی ہوئی دنیا' کی یہ تمام واردات' جذباتی بھی ہیں اور جنسی بھی یا اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ وہ علامت ہے لاشعور کے تخلیقی اصول کی۔ اس لئے غزل' جذبات کی تنظیم اور انضباط سے عبارت ہے کیونکہ غزل کا یہ اساسی اصول ہے اور اظہارِ جذبات گیت کا طرۂ امتیاز ہے۔ میراجی شعوری طور پر تو ایسا نہیں کرتے لیکن تخلیقی عمل میں ان کے ساتھ کچھ گھپلے ہو جاتے ہیں۔ میرے کہنے کا مقصد یہ ہے کہ میراجی سے وہ ثناء اللہ بن جاتے ہیں کہ وہ میراجی رہتے ہیں یا میرابائی اس سے تخلیقی عمل میں مشکل یہ آن پڑتی ہے کہ میراجی بجائے جذبات کے اظہار پر زور دینے کے ہیئت کے تجربوں میں کبھی مصروف دکھائی دیتے ہیں تو کبھی گیتوں میں فکری عنصر کو داخل کرنے پر سنجیدہ نظر آتے ہیں۔ ہیئت کے تجربہ ہوں یا پھر فکری عناصر کی تنظیم و تشکیل میں انہماک کی صورت' ان تمام کارکردگی کا تعلق شعور کی دنیا سے ہے یعنی کہ تنظیمی اصول سے اس طرح میراجی اپنے تخلیقی عمل میں مرد کی ماہیت اختیار کر لیتے ہیں اور اس طرح ثناء اللہ کے جون میں واپس آجاتے ہیں اور پھر ان کے گیتوں میں نتیجتاً جذبہ کی آنچ کم ہو جاتی ہے بلکہ مدھم پڑ جاتی ہے اور پھر گیت تنظیمی امور کی زیادتی کی وجہ سے نظم کی سرحدوں کو چھونے لگتی ہے۔ اس کشمکش کو ایک گیت کے ذریعہ سمجھا جا سکتا ہے۔

ایسا تو دیکھا نہ تھا جیسا دل بے چین ہے آج

گھاؤ نیند سے چونک اُٹھا ہے

آنکھ جھپکتے درد بڑھا ہے

کالی گھٹا ہے اِن آنکھوں کا

رِستا کاجل یاد آتا ہے

درد کی فوجیں جیت رہی ہیں

کیسی گھڑیاں بیت رہی ہیں

ایسا تو دیکھا نہ تھا جیسا دل بے چین ہے آج

بستی تھی وہ روپ نگر کی

خوشبو چھائی ہوئی تھی اگر کی

اب سنسان سماں ہے

برکھا لگی ہے چشمِ تر کو

آنسو تھک کر چور ہوئے ہیں

راجہ رانی دور ہوئے ہیں

نیری من یہ سوچ رہا ہے اب کس کا ہے راج

اس گیت کو پڑھ کر آپ اندازہ آسانی سے لگالیں گے کہ یہ گیت میرا جی کی بجائے ثناءاللہ ڈار نے لکھا ہے لیکن اب جو گیت میں آپ کے سامنے پیش کرنے جا رہا ہے وہ حقیقی معنوں میں میرا جی کا معلوم پڑے گا کیونکہ اس گیت میں میرا جی کی اُفتادِ طبع کی وہ خاص ترنگ موجود ہے جو صرف میرا جی سے منسوب ہے، ملاحظہ کریں۔

پیا پیا کہے جائے پپیہا، نیری یوں سنائے

کیسے کروں پیا کیسے سونا آنگن بھائے

پیا پیا رٹے جائے پپیہا

داتا سے جب مانگے بھکاری جو مانگے سو پائے

مانگ مانگ کے بول تھکی میں اب ہے اکیلی ہائے

پیا پیا رٹے جائے پپیہا

بھائے پیا کو دیس پرایا، ہم کو پیا سہائے
اور نہیں سکھ چین جگت میں کس کو کون بلائے

پیا پیا رٹے جائے پپیہا

مٹے روپ کو کون سنوارے، بگڑی بات بنائے

کیسے بنے اب سانجھ سویرا کیسے نیا دن آئے

پیا پیا رٹے جائے پپیہا

ثناءاللہ اس نظم میں میراجی کے قالب میں کیا بدلے بدلے لگ رہے ہیں، ثناءاللہ کا میراجی بننے کا واقعہ کوئی معمولی واقعہ نہیں تھا کیونکہ میراجی نے جدید اردو نظم کو تونگر بنانے میں جو کارہائے نمایاں انجام دیا ہے وہ ثناءاللہ سے میراجی بننے کے پورے تفاعل کا بامعنی ثمر ہے جہاں تک میرا مطمح نظر ہے مجھے میراجی کی شخصی زندگی سے کوئی الجھن نہیں ہے نہ ہی کوئی سروکار ہے۔ میرا سین سے عشق اور اس کی تفتیش و چھان بین کا کام سہل انگار نقادوں پر چھوڑتا ہوں وہ ان واقعات کے حوالہ سے میراجی کی جو بھی تصویر بنانا چاہتے ہیں یہ ان کے صوابدید پر چھوڑ دینا چاہئے۔ گیت کی روایت کا ایک اور روشن پہلو ہے، جس سے ڈسکورس اب تک قائم نہ ہو سکا لیکن میں سمجھتا ہوں کہ اس پہلو یا اس جہت کی بھی طرفیں کھول دی جائیں کیونکہ تشکیلی مرحلہ میں ان واقعات کا ہی عمل دخل رہا ہے۔

گیتوں کی روایت ہندوستانی قومیت اور ہندوستانی تہذیب کے تصور کی ایک شکل ہے اس کے ساتھ اس حقیقت کو بھی پیش نظر رکھنے کی اشد ضرورت ہے کہ میراجی کے زمانہ میں معاشی، معاشرتی، سیاسی الجھنیں بڑھ گئی تھیں اور جاگیردارانہ نظام ایک عرصہ سے جاں بلب تھا گویا کہ سنگینی کی کیفیت میں مبتلا تھا۔ تاجر پیشہ لوگ نئی قوتوں کے ہم رکاب تھے۔ پرانا نظامِ اقدار اور باطنی سطح پر شکستگی سے چور ہونے کے نتیجہ میں نئے نظام میں کھپنا تو دور کی بات ہے، ہم آہنگی پیدا کرنے میں بھی کامیابی نہیں ہو رہی تھی جس کا لازمی نتیجہ تھا کہ مختلف نوعیت کی ذہنی الجھن اور بے چارگی کا احساس پیدا ہو چلا اس طرح کے منظرنامہ میں تہذیب کا خارجی پہلو جو تکلف اور تصنع سے عبارت ہے، انسان کی جذباتی زندگی سے اس کے رابطے ٹوٹنے لگتے ہیں۔ زندگی کے ویران ہونے کا احساس پنپتا ہے۔ کوئی چاہے تو اس طرزِ عمل کو زندگی سے گلوخلاصی سے بھی تعبیر کر سکتا ہے لیکن فراریت یا گلوخلاصی، زندگی کو زیادہ زرخیز بنانے کا ایک بھرپور تفاعل ہے اسے آپ دوسرے لفظوں میں یوں سمجھیں کہ پُرتصنع تہذیبی، زندگی کے معانی،

زندگی کی خشک سالی یا خرابہ ہے یا تصنع کی جب ہم نفی کرتے ہیں تو دراصل ہم خلوصِ جذبات کا اظہار کر رہے ہوتے ہیں۔ وہ جذبات جس کا سرچشمہ انسان کی ذات کی کہیں گہرائیوں میں چھپا ہے اور یہ وہ تمام کیفیات ہیں جو صنعتِ شعر میں ڈھلتی ہیں تو گیت کی شکل اختیار کرلیتی ہیں۔ گیتوں میں انسانی تہذیب، شعوری دنیا کے پیراہن کو اتار کر فطرت کی معصومیت، سادگی اور اخلاص سے ہم کنار ہوجاتی ہے۔ گیت میں استدلال تلاش نہیں کی جاتی۔ میراجی نے اس نکتہ کی واشگافی یوں کی ہے ان کا کہنا ہے

کہ آپ 'کیوں' اور
'کیسے' نہیں پوچھ سکتے

جو باتیں اوپر کہی گئی ہے ممکن ہے آپ کے اذہان، ان باتوں سے کچھ بوجھل پن محسوس کر رہے ہوں گے، نتیجے میں توازن کی خاطر میراجی کا چھوٹا سا گیت سنا دیتا ہوں۔

بھیج بھیج سندیسہ اپنے مجھے بلانے والے
جب تیرا سندیسہ آئے برہ اُگن بھڑ کائے
ساگر نینوں کا سوکھے من کا سونا بہہ جائے
بیتے سکھ جب یاد آجائیں، من چٹکی میں مسلیں
بے بس من کچھ نہ کر سکے اور تڑپ تڑپ رہ جائے
دل کو سکھ دینے والے دل کو تڑپانے والے
بھیج بھیج سندیسہ اپنے مجھے سنانے والے
ملنے میں مجبوری ہے پر سندیسہ تو آئیں
برہ اُگن بھڑکائیں من کو تیرا نام جپائیں
تیرا نام جپائیں من کو کیا کیا سکھ پہنچائیں
آشا ایک ہے اب سندیسے آئیں آئیں آئیں

میراجی کے گیت کا ایک نمایاں وصف، ان کے یہاں ایسے الفاظ کا دروبست ہے جو نغماتی آہنگ سے بھرپور ہوتے ہیں، اور ان کی سوچ کو آہنگ کے فطری سانچوں میں سمو دیتے ہیں۔ اس لئے ان کی بیشتر نظموں میں ایک فطری نغماتی بہاؤ ہے کہ روانی، لوچ اور لچک کا احساس ہوتا ہے جس میں کسی صنعت گری یا Artifact کے دخل کا دور دور تک کوئی شائبہ بھی نہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے

کوئی راگ گلے کی کومل حرکتوں سے خوبصورت دھن بکھیرتا ہوا راگ کے مرکزی خیال کے اِرد گرِد ایک ہلکا پھلکا غبار سا پیدا کرتا جارہا ہے۔ راگ کے مزاج اور اس کی نوعیت سے کماحقہ واقفیت کے لئے یا اس کی صحیح تفہیم کے لئے سننے والوں کو بھی اپنی سوچ میں لچک پیدا کر کے اتنا لطیف بنانا پڑے گا جتنی لطافت راگ کے بطن میں موجود ہے۔ بعض سامع ایسے بھی ہیں جو راگ کی اوپری ٹیپ ٹاپ سے خراماں خراماں گزر جاتے ہیں اور یوں وہ راگ کے مرکزی خیال کی یافت میں ناکام ثابت ہوتے ہیں۔ بہت کم خوش نصیب ایسے ہیں جو ان راگوں کے عقب میں جاری جذبوں کے میٹھے دھاروں سے اپنی تشنگی کو دُور کر پاتے ہیں۔

اس خیال سے میراجی کے زیادہ تر قارئین اتفاق کریں گے کہ اُن کا ذہن یا اس کے تار و پود میں ہندوستانیت پوری طرح رچی بسی تھی اس کا سبب میراجی کے ذہن کا دیو مالائی عہد سے متصف ہونا ہے۔ وہ باطنی طور پر اس ثقافت سے قلبی وابستگی پر آمادہ تھے جس نے کالیداس اور میرابائی جیسے فن کاروں کو جنم دیا۔ میرابائی اس سماج کا فرد بننا چاہتی تھی' جس سماج کے گرامر میں' کسی کہانی اور رشی کو دوسرے فنون سے روشناس ہونے کے ساتھ راگ وِدیا سے بھی واقف ہونا پڑتا تھا۔ میراجی کا بھی ذہن اور مزاج آریائی ہے' اور وہ اپنے آباواجداد کی طرح گیان دھیان کے مدار میں پہنچنے کے لئے سُر 'تان اور اس کی وِدّیا کی تحصیل کیلئے خیال کی گھپاؤں میں نقب زن ہوتا ہے۔ موسیقی کے احساس اور آہنگ کے پس منظر میں آریائی ذوق و شوق اور فلسفہ ویدانت کا نرم سیر دریا جس کی نچیلی لہریں اس کے زمانہ سے چھیڑ کرتی ہیں۔ بے تکلف اور فطری بہاؤ میراجی کے گیتوں کا مہتم بالشان امتیاز ہے اور یہ امتیازی خوبی میراجی کی ایک خاص قسم کی نظم کا Frame work بناتا ہے۔ اس ڈھانچے کی ساخت کو کچھ اس طرح تعمیر کرتا ہے کہ ہر نظم کا ایک آدھ مصرعہ' جو ابتدائی بند میں در آتا ہے وہ پوری نظم میں تھوڑا بہت رد و بدل کے بعد مختلف مقامات پر دہرایا جاتا ہے۔ میراجی اس مخصوص فنی وصف سے پڑھنے اور سننے والوں کو خارجی مظاہر سے بے نیاز کر کے نظم کے اندرونی آہنگ میں مگن رکھتا ہے۔ اس کی وجہ اس کا فطری جذبۂ آہنگ ہے۔ ایک نظم بہ عنوان 'طالب علم' کا بند ملاحظہ کریں۔

تم کو معلوم ہے تیمور کی فوجیں جس وقت
اپنے دشمن پر چڑھائی کرتی تھیں
عورتیں پیچھے رہا کرتی تھیں

نظم کی سی مٹری پر غور فرمائیے۔ پہلا بند یہاں ختم ہوتا تھا اور عورتیں پیچھے رہا کرتی تھیں والا مصرعہ آنے والے مختلف بندوں میں معمولی سی تبدیلی کے ساتھ مناسب موقعوں پر آتا ہے اور خیال میں راگ کے فزوں تر ہونے کا احساس دلاتا ہے۔ میراجی کی نظموں کے اس راگ رس والے ڈھانچہ سے اس کی نظموں میں موسیقی کا ایک منفرد قسم کا شعور دکھائی دیتا ہے جو آج ہمارے دوسرے شاعروں کے یہاں موجود تو ہے لیکن اتنی پختگی اور توازن کے ساتھ نہیں۔ میراجی کے سلسلہ میں ہم کہیں یہ کہہ آئے ہیں کہ میراجی نے اپنی نظموں اور گیتوں میں ٹیپ سے بہت ہی عمدہ کام لیا ہے۔ کئی بار تو استھائی گیت کے بنیادی بول ہیں، میراجی اپنی فنی سوجھ بوجھ اور تکنیکی ہنر مندی سے کبھی ٹیپ لاتے ہیں اور کبھی وہ چھوٹے بڑے مصرعوں کے گھٹتے بڑھتے آہنگ سے عمدہ طریقہ سے کام لیتے ہیں۔ ڈاکٹر قیصر جہاں ایک جگہ رقمطراز ہیں کہ

> ''ٹیپ کے مصرعوں کی تکرار سے میراجی نے اپنے گیتوں کی موسیقیت کو بڑھایا ہے ان کے گیتوں کے ٹیپ کے مصرعہ نہ صرف موسیقیت میں اضافہ کرتے ہیں بلکہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کی زندگی کا کوئی انوکھا احساس جو کبھی سرسراتا ہوا مچلتا پلک جھپکتے دل سے گزر گیا تھا پھر پوری شدت کے ساتھ لوٹ آیا ہے اور اس نے فوراً لفظوں کا جامہ پہن لیا۔''[11]

لیکن میراجی ٹیپ کے مصرعہ صرف فنی لوازم کے طور پر ہی استعمال نہیں کرتے اور تکنیک کی کوئی نئی پھلجھڑی چھوڑنے کے بھی وہ قائل نہیں ہیں بلکہ اس طرح کے التزام سے خیال کے ارتقاء اور جذبہ کی شدت کے تاثر کو قائم رکھنے کا بھی کام لیتے ہیں۔ درج ذیل گیتوں کے ٹیپ کے بندوں میں یہی کیفیت ہویدا ہے۔ جہاں ٹیپ کہیں سالم ہے اور کبھی اس کی تکرار ہے اور کہیں آرہے ٹیپ کو دہرانے کا منظر ہے:

تم دور ہی دور سے دیکھو ہمیں
ہم دور ہی دور سے دیکھیں تمہیں
یونہی ناؤ بہے، ندی بھی بڑھے
بڑھتے بڑھتے ساگر سے ملے

پریمی کیسے بات کرے پریتم سے
جی ہی جی میں ڈرے
کیہ سے جانے کیا کوئی سمجھے
اچھے کو بھی برا کوئی سمجھے
جگ کی آنکھ نہ دیکھے
گن کو کھوئے اس کو کھرے
پیتم سے کیسے بات کرے

سوکھیں تال جب برکھا جائے
جی سے ساون رُت بھلائے
بیت کی ریت انوکھی دیکھی
نین بھرے کے بھرے
پیتم سے کیسے بات کرے

میراجی کے گیتوں میں ٹیپ کے مصرعے بڑے سلیقہ سے ادا ہوتے ہیں اور تکرار سے ایک انوکھی کیفیت جنم لیتی ہے جو دلکش اور دلآویز ہوتی ہے۔ اسے سلیقہ سے برتا گیا ہے۔ میراجی کا دوسرا کمال یہ ہے کہ وہ اس نوع کے تکرار میں ایک ڈرامائی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ اب غور کریں، تو یہ ٹیپ کی ترتیب جذبات کی زندگی کے ایک واقعہ کے عین درمیان لا کھڑا کر دیتی ہے۔ یہی دراصل ڈرامائیت کی تار و پود ہے۔ میراجی اس سارے تفاعل کو ایک فنی وحدت میں ڈھالنے کا سلیقہ رکھتے ہیں۔ انہوں نے باضابطہ بعض گیت دھن اور تال کے پیش نظر لکھے ہیں اور ان گیتوں کو لکھتے وقت ان کے ذہن میں دھن بھی تھیں۔ خود میراجی گیت کو گانے سے الگ نہیں کرتے۔ وہ اس سلسلہ میں رقمطراز ہیں:

''کتابی ڈراموں کی طرح یہ گیت کتابی نہیں بلکہ گانے کے لئے ہیں۔ موسیقی شعر سے کہیں بڑھ کر سخت اصولوں کی پابند ہوتے ہوئے بھی ایک بے ساختہ فن ہے اور لکھنے والوں نے ان تینوں کی تخلیق کے پس منظر میں اسی خیال کو مدنظر رکھا تھا۔

آئندہ بھی موقع ہوا تو ان کو بٹھائی ہوئی دھنوں کے ساتھ بھی پیش کیا جا سکے گا۔"

میراجی کو ہندوستانی موسیقی اور اس کے مختلف راگوں سے بڑا گہرا لگاؤ تھا دوسری اچھی بات یہ کہ ہندی فضا کے بعد اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا۔ پر انہوں نے موسیقی اور رقص کے مختلف جہتوں سے نہ صرف استفادہ کیا ہے بلکہ کئی نظموں اور گیت میں اس طرز کو راہ دی ہے کئی نظموں میں اس کے استعمالات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ رقص اور موسیقی کی مبادیات اور اس کی ترقی یافتہ شکلوں سے بخوبی واقف تھے۔

میراجی کے گیتوں سے جے جے ونتی اور دیس کا یہ امتزاج اور گائیکی' خاص اس بات کا شناس نامہ ہے کہ' گیتوں کی تخلیق کے وقت' ان کی دھنیں بھی ان کے ذہن میں ہوتی تھیں' اس سلسلہ میں چند مثالیں پیش کی جارہی ہیں۔

جیون ایک مداری پیارے کھول رکھی ہے پٹاری
کبھی تو دکھ کا ناگ نکالے بل میں اسے چھپالے
کبھی ہنسائے' کبھی رُلائے' بین بجا کر سب کو رجھائے
اس کی ریت انوکھی' نیاری' جیون ایک مداری
من کی کوڑیاں کھول کہ اس کی بوندیں پڑیں
کھولو کوڑیاں بالم! رس کی بوندیں پڑیں

ایک بستی جانی پہچانی' یہ دھن تو ہے بہت پرانی
دل میں ہے دھیان ہمارے
نیلے منڈل کے تارے
اور چندر جوت کے دھارے
سب گائیں میٹھی بانی
اک بستی جانی پہچانی' یہ دھن تو ہے بہت پرانی

اس طرح کے اور بھی گیت ہیں جو سُر تال کے مطالبات پر پورے اترتے ہیں' اور ان شرطوں کا بھی خیال رکھا جاتا ہے' جو گانے کی بنیادی ضرورت ہے اور اس کے لئے میراجی نے بحروں کے

انتخاب میں بڑی فنی چابک دستی کا ثبوت دیا ہے کیونکہ یہ بحریں ان کی جذباتی کیفیات کا بہترین ترجمان ہیں۔

آپ دیکھیں گے کہ ان کے اکثر گیت فعلن فعلن اور مفعول مفعلون کے لچکدار وزن میں لکھے گئے ہیں۔ وہ خبر کے اُتار چڑھاؤ کی کیفیت سے فضا بندی کرتے ہیں اور حروف کی تکرار سے ایک ایسی دلکش گونج پیدا کرنے میں کامیاب ہوجاتے ہیں جو موسیقیت کی مجموعی فضا اور موضوع کی مناسبت سے ایک صوتی منظر خلق کر دیتی ہے۔ مثالیں ملاحظہ کریں۔

دھیمی دھیمی دھن کی لہریں ایک پل میں بن جائیں آگ
مورکھ من پر جادو کر کے پربت سنائے راگ نئے
پربت دکھائے دیس نئے
پریمی بدلے بھیس نئے
جب
پربت دکھائے دیس نئے
جگ جگ جوت جلے جیون کی
جوت جلے جیون کی
دیوالی ہے اپنے فن کی
سندر موہن دیپ کی مالا
تن اجیالا من اجیالا
جیسے شوبھائی دلہن کی
جگمگ جگمگ جوت جلے جیون کی

ان گیتوں کی بناوٹ پر غور کریں گے تو پتہ چلے گا کہ میراجی نے اس کے داخلی نظام میں بھی قوافی کا بڑا بلیغ التزام کیا ہے اور حروفِ علت اور حروفِ صحیح کے متوازی سلسلوں سے بھی نغمگی پیدا کی ہے، ملاحظہ کریں:

پل میں ایسا، پل میں ویسا
دل کا حال ہے کیسا موہن

تو کیوں جانے تو کیوں پہچانے

تیری رات سہانی موہن

جیون میٹھی کہانی موہن

سانس سانس امرت کا سوتا

تیرا کنول لافانی موہن

اُخیر میں اتنا کہوں کہ میرا جی کا تصورِ گیت' گیت کے معاملہ میں زیادہ جاندار اور قابل ستائش ہے کیونکہ میرا جی اس تصور کے زیر اثر سوچتے ہوئے لہجہ میں نغمہ سنج ہوئے اور اس تصور کے مقابل کیا کچھ نہیں تخلیق کیا' وہ ہم سب کے سامنے ہے مگر شاعروں کا تصور شعر کئی بار دیکھا گیا ہے کہ ان کے شاعرانہ کارناموں پر سبقت لے جاتا ہے اور اس راہ پر چل کر مزید نشو ونما کا امکان بھی پیدا ہوتا ہے۔ خود میرا جی نے عظمت اللہ کے دکھائے ہوئے راستے کا شعور پیدا کیا اور اپنے من کی آگ اور گیان سے نئی منزلیں طے کر لینے کے بعد پھر انہوں نے اپنے لئے ایک الگ راہ کی بنا ڈالی جو میرا جی کی خالصتاً اپنی راہ تھی۔

غزلیں

جہاں تک غزلیہ شاعری کا سوال ہے تو میرا جی نے اس میدان میں، تخلیقی یکہ تازی کم کی ہے۔ ان کا طبعی میلان اور فکری رجحان' غزل کے مقابلے میں نظم اور گیت کی طرف زیادہ رہا ہے۔ لہٰذا جو بات ان کی نظموں اور گیتوں میں دیکھنے کو ملی ہے اس سے ان کی غزلیہ شاعری تہی دامن نظر آتی ہے۔ دراصل، غزل کی ہیئت شاعر کو بسا اوقات پابندِ زنجیر کر دیتی ہے اور میرا جی کی طبیعت بالکل اس قید و بند سے آزادی کی متمنی رہی ہے کیونکہ میرا جی بالکل مختلف افتادِ طبع کے حامل تھے، ان کی شخصی زندگی کا جب آپ مطالعہ کریں گے تو آپ کو اس کے شواہد جابجا ملیں گے کہ وہ غزل کی ہیئتی پابندیوں میں رہ کر شاعری نہیں کر سکتے تھے ان کے فنی سفر میں بھی اس بات کی بڑی اہمیت ہے۔ انہوں نے غزل کی شاعری تو کجا نظموں میں بھی، ان ہیئتوں کو کم ہی منہ لگایا ہے بلکہ ہیئتوں کے نئے نئے تجربات سے ایوانِ شاعری کو سجانے اور سنوارنے میں کم محنت نہیں کی ہے۔ ان کی نظمیں' ان کے ذہن میں' خیال کی سطح پر جو نقوش ثبت کرتی ہیں وہ انہیں وہی شکل عطا کر دیتے ہیں۔ دوسری اہم وجہ یہ ہے کہ میرا جی کی نظموں کی مجموعی فضا بہت حد تک ہندی آمیز رہی ہے، اپنے مزاج کے اعتبار سے ہندی تہذیب سے ان کی

قرابت، عجمی روایت کے مقابلہ میں زیادہ نمایاں ہے جب کہ یہ ایک بدیہی حقیقت ہے کہ غزل کی فضا اس کے علائم و استعارے، صنائع بدائع، اسلامی تہذیب کے بطن سے نمود پذیر ہوئے ہیں۔ ہندی مزاج کا یہ خاصہ ہے کہ وہ جذبہ کے سمٹاؤ سے زیادہ پھیلاؤ کو اہمیت دیتی ہے۔ جب کہ غزل میں جذبے کا سمٹاؤ اس کا بنیادی مزاج رہا ہے۔ اس سیاق میں میرا جی کی غزلوں کا اگر آپ جائزہ لیں گے تو آپ کو پتہ چلے گا کہ انہوں نے کل سترہ غزلیں کہی ہیں جن میں نو غزلیں ان کے مجموعہ 'تین رنگ' میں شامل ہیں۔ البتہ کلیات میرا جی، جو جمیل جالبی نے ترتیب دی ہے، انہوں نے تین رنگ کی غزلوں کے علاوہ آٹھ اور غزلیں بھی شامل کی ہیں۔ ان میں پانچ غزلیں 'نیا دور' کراچی سے لی گئی ہیں۔ ایک غزل 'سیپ' کراچی سے اور ایک غزل 'خیال' بمبئی سے اور ایک غزل 'شعر و حکمت' حیدر آباد سے۔ اس طرح مجموعی طور پر کل سترہ غزلیں بنتی ہیں جو 'کلیاتِ میرا جی' میں شامل ہیں۔ میرا جی کی غزلیں اسلوب اور آہنگ کی سطح پر تین پہلوؤں پر محیط ہیں۔ ان کے لب و لہجہ کی دھمک کہیں کہیں گیت کے مزاج کی پاسداری بھی کرتی ہے اور 'لوک آہنگ' نے ان کی غزلوں کو ایک الگ انفراد عطا کر دیا ہے، کہیں کہیں نظیر سے استفادہ کا بھی پتہ چلتا ہے۔ نظیر کے اثر سے ایک نوع کا لہجہ میں درویشانہ اور فقیرانہ آہنگ پیدا ہو گیا ہے۔ میر تقی کے اثرات کے سلسلہ میں خود میرا جی کا یہ اعتراف' ملاحظہ کریں:

میر ملے تھے میرا جی سے باتوں سے ہم جان گئے
فیض کا چشمہ جاری ہے، حفظ ان کا دیوان کریں

دراصل میر اور میرا جی کے مزاجوں میں ہم آہنگی نظر آتی ہے۔ کسی نے خوب کہا ہے کہ ان دونوں شعراء کے ناموں کی مناسبت بھی مزاجوں کی باطنی سطح پر ہم آہنگی کی طرف اشارہ کر رہی ہے۔

میں جب میرا جی اور میر کے یہاں تھوڑی بہت مزاجوں میں کہیں کہیں مشابہت کی باتیں کر رہا تھا تو مجھے شمس الرحمٰن فاروقی کے مضمون کا یہ اقتباس یاد آ گیا جہاں وہ میر کے لب و لہجہ سے استفادہ کے تعلق سے یوں رقمطراز ہیں کہ:

"ہمارے یہاں اس میدان میں ظفر اقبال اور عادل منصوری کے تجربوں کی اصل میرا جی کے یہاں دیکھی جا سکتی ہے۔"

مندرجہ ذیل غزل میر کی زمین اور بحر میں ہے اور اگر چہ غیر سنجیدہ ہے لیکن میر کے آہنگ کو حیرت انگیز قدرتِ کلام کے ساتھ گرفت میں لاتی ہے۔

ہم تو تمہیں دانا سمجھے تھے ، بھید کی بات بتا دی ہے
اس دن کو ہم کہتے تھے کیا فائدہ ایسے پینے میں
کوٹھا اٹاری منزل بھاری حوصلے جی کے نکالیں گے
سامنا ان سے اچانک ہوجائے جو کسی دن زینے میں

اس پر ظفر اقبال کا مطلع یاد آیا:

کمرے میں ہو مڈبھیر کہ زینے پہ ملاقات
سہتا ہوں میں اس شوخ کے سینے پہ ملاقات

میر کی مخصوص بحر فانی، فراق سے لے کر خلیل الرحمٰن اعظمی' باقر مہدی اور ابن انشاء تک کئی لوگوں نے استعمال کیا ہے یعنی میرا جی اس میدان میں اکیلے نہ تھے اور نہ پہلے تھے لیکن میرا جی نے جس طرح میر کے آہنگ کو اختیار کیا وہ کسی اور سے نہ بن پڑا۔ میرا جی کے بعد کے جن شعراء کا میں نے نام لیا' انہوں نے میر سے براہ راست اپنا رشتہ جوڑا اور میرا جی کا ذکر نہ کیا لیکن یہ فرض کرنا مشکل ہے کہ میرا جی کی مثال سامنے ہوتے ہوئے وہ اس نکتہ سے واقف نہ تھے کہ جدید زمانہ میں میر کے آہنگ کو گرفتار کرنا ہو تو میرا جی کو دیکھنا لازم ہے۔ میں میر کی لفظیات کی بات نہیں کرتا اور اوپر اوپر چند رمی لفظوں کو برت لینے سے میر یا کسی بھی شاعر کی لفظیات پر دسترس نہیں ہو سکتی۔ وہ الفاظ تو اکثر کچے پکے شاعر بھی حاصل کر لیتے ہیں۔ اصل بات تو آہنگ کی تھی کہ شعر ایسا بولتا ہوا ہو کہ محسوس ہو کہ معنی کا وہ بسط وہ تہیں نہ سہی، آواز سے آواز ملتی ہے گویا ابھی ابھی میر کو سن کر اٹھے ہیں' میر کی وہ غزل دھیان میں لائیے جس کا مطلع ہے:

یوں ناکام رہیں گے کب تک جی میں ہے اک کام کریں
رسوا ہو کر مارے جاویں اس کو بھی بدنام کرے

اور اب میرا جی کی غزل سنئے:

غم کے بھروسے کیا کچھ چھوڑا کیا اب تم سے بیان کریں
غم بھی راس نہ آیا دل کو اور ہی کچھ سامان کریں
کرنے اور کہنے کی باتیں کس نے کہیں اور کس نے کیں
کرتے کہتے دیکھیں کسی کو ہم بھی کوئی پیمان کریں

بھلی بری جیسی بھی گزری ان کے سہارے گزری ہے

حضرتِ دل جب ہاتھ بڑھائیں یہ مشکل آسان کریں'!

فاروقی کے اس طویل اقتباس کے نقل کرنے کا واحد مقصد میرا یہی رہا ہے کہ انہوں نے ایک اہم نکتہ کی طرف ہماری توجہ مبذول کرانے کی احسن کاوش کی ہے کہ کسی بھی بڑے شاعر کی لفظیات سے استفادہ کرنے سے اس شعر کا یا پھر اس کلام کا ضروری نہیں کہ آہنگ بھی مستعار لینے میں کامیاب ہوں گے یا ہو سکتے ہیں' ایک اہم نکتہ ہے' جس کا فہم ہمارے قارئین کو ہونا چاہئے بلکہ شعراء کو ان نکات کا بہتر علم ضروری ہے تا کہ وہ اگر اپنے ماقبل شاعروں کی اتباع کریں' تو مذکورہ نکات کو ضرور پیشِ نظر رکھیں' باقی میر اور میراجی کے حوالے سے جو باتیں انہوں نے کی ہیں وہ آپ کے سامنے ہیں آپ اس پر اپنی رائے دے سکتے ہیں کوئی ضروری نہیں ہے کہ ہم فاروقی کی تمام باتوں سے اتفاق کریں۔

اس میں کوئی دو رائے نہیں کہ میراجی جدید شعری تصورات اور نئے طرزِ اظہار کے علمبردار ہیں۔ جدیدیت کے بنیادی سروکار میں یہ بات شامل ہے کہ جہاں تک ممکن ہو سکے ہمیں روایت سے انحراف کرنا چاہئے' لیکن اکثر انقطاع مکمل طور پر روبہ عمل نہیں آتا کیونکہ غزل میں یہ پورے طور پر ممکن نہیں' غزل ایک معین اور تسلیم شدہ فریم ورک ہے۔ غزل اس فریم ورک کو اکثر حالتوں میں توڑ نہیں پاتی اس لئے اکثر غزلوں میں نئے تجربوں کی کم ہی گنجائش ہوتی ہے۔ غزل میں میراجی کی جدیدیت پسندی کا خارجی بیان ہوا ہے اس لئے وہ کھل کر غزل نہیں کہہ سکے اور جس قدر بھی غزلیں انہوں نے کہی ہیں ان میں روایت سے مکمل انقطاع کی صورت کم ہی نظر آتی ہے:

'میر ملے تھے میراجی سے باتوں سے ہم جان گئے'

اس شعر سے روایت سے قرابت کے نشانِ قدم ضرور دکھائی دیتے ہیں' اس کا حتمی نتیجہ یہ نکلا کہ میراجی غزل کے بنیادی حصار کو منہدم نہیں کر سکے۔ میراجی کی نظم کے برعکس ان کی غزل کا اظہاریہ بہت ہی سادہ اور قابلِ فہم ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ انہوں نے غزلوں میں نہ داغ کا رنگ قبول کیا اور نہ اقبال کا۔

دل میں ہر لحظہ ہے صرف ایک خیال
تجھ سے کس درجہ محبت ہے مجھے

کیفیتِ خانۂ بروشانہ چمن کی مت پوچھ
یہ وہ گلہائے شگفتہ ہیں جو برباد نہیں

موہ کا پنچھی دل میں بے کل ڈول رہا ہے جنگل جنگل
تو ہے اک ناداں شکاری، ٹھیک نہیں ہیں تیرے نشانے
سدھ بھرے پر نیلے والو چاہ کی راہ چلو تو جانو
اوچھا پڑتا ہے ہر داؤ جب یہ جادو چل جاتا ہے

آپ اکثر محسوس کریں گے کہ میراجی کی طویل بحر کی غزلوں میں بحر کا آہنگ اُبھرتا ہے وہ ان کی غزلوں کو گیت کے قریب کر دیتا ہے یا پھر غزل اور گیت میں آہنگ کے حوالے سے ایک نوع کی ہم آہنگی قائم ہوتی چلی جاتی ہے۔ اس کی اساسی وجہ میراجی کی ہند آریائی تہذیب سے ذہنی مناسبت تھی، گیت کی طرف فطری میلان جو کسی نہ کسی طرح ان کی غزل میں بھی راہ پاتا رہا ہے۔ اس حوالہ سے ان کی غزلوں میں ہندی الفاظ کا چناؤ ایک نئے اظہار کی تلاش و جستجو کا سمت نامہ بن جاتا ہے اور یوں ایک لسانی پیرایہ کی تشکیل کا سامان بھی مہیا ہوتا جاتا ہے۔ ایک بات ہم اور آپ جان لیں کہ متن کی غلط قرأت معنی کے اصل مفاہیم تک رسائی میں دشواری پیدا کرتی ہے اگر ہم دُرست قرأت سے کام لیں تو ممکن ہے کہ ہم ان کے امکانات کے دائرے کو وسیع کر سکیں۔ اس نکتہ سے تو زیادہ تر لوگ باگ واقف ہیں کہ غزل کے اشعار میں لفظوں کا مفہوم، آہنگ سے متعین ہوتا ہے لہٰذا اردو میں علاماتِ اوقاف کا استعمال صرف متن کی صحیح قرأت میں معین اور مددگار ہی نہیں ہوتا بلکہ لہجہ کا اُتار چڑھاؤ، اس کا فروغ، شعر کے بیانیہ اور استفہامیہ ہونے کا تعین بھی کرتا ہے۔

اپنا اپنا رنگ بھلا لگتا ہے... کلیاں چٹکیں، پھول بنیں
پھول پھول پہ جھوم کے بولا چلو ! تم کو بدھائی ہو
آبشار کے رنگ تو دیکھے ، لگن منڈل کیوں یاد نہیں
کس کا بیاہ رچا ہے؟ دیکھو! ڈھولک ہے شہنائی ہے

آپ غور کریں تو پتہ چلے گا کہ پہلے شعر کا لہجہ خطابیہ اور مسرت کا ہے جب کہ دوسرے شعر کا لہجہ استفہامیہ رنگ کا حامل ہے اور ساتھ میں مسرت اور یاس کا اظہار بھی ہے۔

کلیاتِ میراجی کے مرتب نے لکھا ہے کہ:

''املا اور رموز اوقاف وہی رکھے گئے ہیں جو میراجی نے متعین کئے تھے۔''

آگے رقم کرتے ہیں:

"گویا شاعر کو اس نکتہ کا فہم تھا کہ شعر کی درست اور ٹھیک قرأت شعر کے بنیادی مفہوم تک رسائی کیلئے ضروری ہے۔ بین السطوری مطالعہ کے نتیجہ میں ان دونوں شعروں میں خط، سکتہ، رابطہ، فضائیہ اور استفہامیہ کی پانچ علامات استعمال ہوئی ہیں۔ یوں تو شعری روایت میں بسرام کیلئے سکتہ اور زیادہ سے زیادہ سوالیہ کی علامت کے شواہد ملتے ہیں مگر میراجی کی اس کاوش نے اشعار کے لب و لہجہ میں بسیط امکانات کو روشن کر دیا ہے۔ ایسے موہوم اور غیر واضح کوائف بھی جو عام طور پر قابل توجہ نہیں ہوتے۔ یہاں وہ بھی شاعر کے شعری تجزیے کا حصہ بن گئے ہیں۔ ان کا ادراک محض ان آوازوں سے ہو رہا ہے جنہوں نے علاماتِ اوقاف کے استعمال سے جنم لیا ہے۔ یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ ذہن معانی سے عاری نہیں ہوتا بلکہ ان کے باطن میں بھی خیال، تجزیہ یا تاثر کی کوئی لہر موجود ہوتی ہے جو شعر کے مجموعی آہنگ اور تاثر کو بدل سکتی ہے۔"[۲]

اب اس سلسلے میں میراجی کیا کہتے ہیں، اسے بھی دیکھتے چلیں:

"ہماری پرانی شاعری میں منزل، جادہ، ناصح، عاشق اور اس قسم کے دوسرے الفاظ کے ساتھ ایک خاص معنی یا یوں کہئے کہ ایک محدود صنف منسلک ہیں۔ آج کل کے جدید زمانہ کا شاعر جب انہی الفاظ کو اپنے کلام میں استعمال کرتا ہے تو چاہے بعض دفعہ وہ روایتی مفہوم کو بھی کام میں لائے لیکن اس کے باوجود اس کی اپنی شخصیت ان پرانے لفظوں میں مفہوم کے نئے رنگ پیدا کرتی ہے اور ایسے شاعروں کے کلام سے لطف اٹھانے کیلئے (یا کم از کم اس کو صحیح طور پر سمجھنے کیلئے) ہمیں اس فریب سے بچنا ضروری ہے جسے قدامت کے تعین کی گہرائی ہمارے ذہنی اُفق سے دور نہیں ہونے دیتی۔"[۳]

اس میں شاید ہی کسی کو شک گزرے کے نئی فکر اور نئے طرزِ احساس کے لئے، زبان کی ایک نئی ٹھاٹ کی ضرورت ہے کیونکہ نئے تخلیقی اظہار بنے بنائے لفظوں کے دروبست کو آسانی سے قبول نہیں کرتے، لہٰذا ایک نئی زبان کا وجود میں آنا، ایک فطری بات ہے۔ شاعری میں جو لفظوں سے معانی کا تعین ہوتا ہے، ضروری نہیں کہ وہ لغوی مفہوم معنی کے پابند ہوں۔ ہماری کلاسیکی شعریات کی یہ امتیازی

خصوصیت رہی ہے کہ الفاظ اپنے متعین مفہوم میں اکثر استعمال ہوئے ہیں لیکن نئی فکر اور نئی شاعری کی شعریات' الفاظ کی کثیر العباد معنویت پر زور دیتی ہے ایسا نہیں کہ پہلے اس طرح کے تجربے نہیں ہوئے، سودا، انشا، میر اور جرأت کے زمانہ میں اس طرح کی کاوشیں دیکھنے کو ملتی ہیں لیکن ان کاوشوں کے باوجود ایک المیہ یہ ہوا کہ عام بول چال کے الفاظ کو غزل کی زبان بنانے کی کوشش بہت بار آور ثابت تو ہوئی لیکن رفتہ رفتہ ان الفاظ کے چند متعین مفاہیم بہت جلد کلیشے میں تبدیل ہو گئے۔ ڈاکٹر اورنگ زیب نیازی آگے فرماتے ہیں کہ:

''میراجی جس نئے لسانی پیرائے کی تلاش میں سرگرداں تھے اس کا بنیادی مقصد انفرادی طریق اور ڈکشن میں مطابقت قائم کرنا تھا۔ اس مطابقت کو قائم کرنے کی پہلی شرط یہ تھی کہ زبان کے پرانے ڈھانچے کو وسیع کیا جائے، وہ زبان کو محض خیال کے ایک پیکر کے بجائے انسان کے ذہنی، حسی اور جذباتی تجربے سے مربوط حقیقت کے طرز پر دیکھ رہے تھے۔ نظم کی طرح غزل میں بھی اپنے انفرادی تجربہ کی ترسیل کے لئے انہوں نے اردو غزل کی زبان میں نئی لفظیات شامل کرنے کی کوشش کی ہے۔''

میراجی نے اپنی غزلوں میں نئی لفظیات شامل کرنے کی بھی کوشش کی، بقول شمیم حنفی:

''وہ منطقی اثباتیت پسندوں کے خیالات سے بھی اثر لے رہے تھے۔ وٹگنسٹائن نے کہا کہ وہ الفاظ محض مشہود تجربوں کی تصویر نہیں ہوتے بلکہ زندگی کے ہمہ رنگ تجربوں کی خاکہ کشی بھی کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں الفاظ صرف واقعات کا اثبات نہیں ہوتے بلکہ ایسے حسی تجربوں کی نشان دہی بھی کرتے ہیں جو شعور کی گرفت میں نہیں آسکتے یعنی حقیقت صرف وہ نہیں جس کا تجربہ کیا جاسکے، تجربہ کا تاثر بھی حقیقت کا حصہ ہوتا ہے۔ جب ہم الفاظ کو ان کے مروجہ مفاہیم میں استعمال کرتے ہیں تب تک کوئی مشکل نہیں آتی۔ مشکل وہاں پیش آتی ہے جب ہم فلسفیانہ تخیل کی راہ اپناتے ہیں۔ یہاں رسمی زبان سے ہمارا رشتہ کمزور پڑ جاتا ہے اور تخلیقی اظہار میں ابہام اور ژولیدگی پیدا ہو جاتی ہے۔ ہم عادت کے مطابق زبان کے رسمی مفہوم سے آزاد نہیں ہو پاتے اس لئے مغائرت کے احساس سے دوچار ہوتے ہیں۔ یوں ہم تخلیق کار کے اس نکتۂ نظر سے بھی بے خبر رہتے ہی جو دوران تخلیق اس

کے ساتھ ہوتا ہے۔ دراصل اس نکتہ نظر کی شمولیت ہی نظر کو انوکھا بناتی ہے۔'' ۵

یہ ایک بدیہی صداقت ہے کہ ہر شاعر کے مطالعہ میں اس کے انفرادی رویہ کی کارگزاری اور استعداد نیز زبان کی طرف اس کے شخصی رویوں کی تلاش و تفہیم ناگزیر ہے۔ جہاں تک میراجی کی زندگی کے مطالعہ کا تعلق ہے تو ہمیں میراجی اپنی عمدہ ساعتوں میں جسم اور روح کے ملاپ اور حقیقت اور خیال کے انضمام کے قائل دکھائی دیتے ہیں۔ ان کا یہ انفرادی رویہ اور تجربہ کی بیتابی، گردوپیش کی دنیا کو ایک نئے انداز اور نئی تخلیق پر مائل کرتا ہے۔ اس صورتحال میں روح اور متداول لفظ حقیقت کو اُجاگر کرنے میں مددگار نہیں ہو پاتے۔ حقیقت کی بازیافت صحیح سے نہیں ہو پاتی۔ میراجی اس مروجہ صیغۂ اظہار کی نارسائیوں سے بخوبی واقف ہیں اس لئے وہ اردو غزل کو نئے اسالیب سے روشناس کرانے پر آمادہ نظر آتے ہیں۔ وہ حقیقت کو اس کی انتہائی مکروہ صورت میں تلاش کرتے ہیں اور بدصورتی اور بدہیئتی میں بھی شخصیت کے انسلاکات سے ہم رنگی کی بھرپور کوشش کرتے ہیں۔ ان کا یہ پُراسرار تجربہ غزل کے محدود فریم ورک کے اندر ایک نئے لسانی پیرایے کی تلاش کی صورت سامنے آتا ہے۔

کیا پوچھتے ہو ہم سے یہ حالت جگر
پی اس قدر کہ کٹ ہی گیا آلتِ جگر

چہرے کا رنگ زرد ، مئے ناب کا بھی زرد
یہ رنگ ہیں کہ رنگ ہے پیشاب کا بھی زرد

''بیسویں صدی میں نئے موضوعات کے تخلیقی اظہار کے لئے جس لسانی پیرائے کا مطالعہ نئی شاعری نے کیا اس کے لئے لسانی تشکیلات کے علم برداروں نے منضبط طریقہ سے کوشش کیں۔ اکثریت کو یہ بات معلوم ہے کہ لسانی تشکیلات کی تحریک کا آغاز ۶۰ء کے آس پاس ہوا۔ حبیب جالب کی مرتبہ ''نئی شاعری ایک تنقیدی مطالعہ ۱۹۶۱ء میں منظر عام پر آئی اور ایک نئی بحث کے آغاز کا پیش خیمہ ثابت ہوئی۔ غزل میں اس طرح کی کوشش ظفر اقبال نے بھی کی لیکن ایسی کوششیں اکثر بہت ساری لسانی پیچیدگیاں بھی اپنے ہمراہ لاتی ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے اہم سوال یہ کھڑا ہوتا ہے کہ کیا تخلیق کار کا لسانی اور اسلوبیاتی تجربہ اس کے تخلیقی تجربے کا حصہ بن پایا ہے کہ انہیں غیر لسانی تشکیلات کے شعرا کے برعکس اس حقیقت سے کسی کو انکار نہیں ہوسکتا کہ میراجی کے یہاں زیادہ سے

زیادہ سترہ (۱۷) غزلیں ہی دستیاب ہیں۔ وہ بنیادی طور پر نظم اور گیت کے شاعر ہیں (اگر مجھے لوگ معاف کرے) تو میں یہ کہنے کی جرأت کرنا چاہتا ہوں کہ انہوں نے زیادہ تر غزلیں منہ کا مزہ بدلنے کے لئے ہی کہی ہیں، دوسری بات فن اور تکنیک سے تعلق رکھتی ہے کہ میراجی کی افتادِ طبع غزل کی روایتی ہیئت سے ہم آہنگ ہونے کی بجائے متصادم ہی رہی کیونکہ میراجی ایک بغاوتی رجحان کے مالک تھے ان کی باغیانہ طبیعت کو وہ رواجی اور روایتی ہیئت کچھ زیادہ راس نہیں آئی۔ اس لئے کہ غزلوں میں ان کی بندش کچھ ٹھوس نہیں ہے بلکہ ڈھیلی ڈھالی ہے۔ کہیں کہیں عروضی اور فنی تسامحات بھی راہ پا گئی ہیں جب کہ نظمیں کم وبیش اس طرح کے اعتذار سے پاک کہی جا سکتی ہیں۔ پھر مضامین میں بھی کوئی غیر معمولی بات نظر نہیں آتی۔ ماسوا چند اشعار کے مثال کے طور پر یہ شعر مجھے بھی پسند ہے اور امید ہے کہ آپ کو بھی پسند آئے گا۔

چاند ستارے قید ہیں سارے وقت کے بندی خانے میں
لیکن میں آزاد ہوں ساقی چھوٹے سے پیمانے میں [۱۷]

میراجی کی ایک غزل کا مطلع بھی دیکھتے چلیں:

گناہوں سے نشو و نما پا گیا دل
درِ پختہ کاری پہ پہنچا گیا دل

اس میں کسی کو بھلا کیا عذر ہو سکتا ہے کہ دل تو گناہوں سے نہ صرف نشو ونما پاتا ہے بلکہ اس کے لازمی نتائج بھی اچھے نہیں ہوتے۔ اس طرح کے شعر کو ہم مقصود بالذات کہہ سکتے ہیں کیونکہ اس میں اجتماعی دردمندی کا کوئی گزر نہیں ہے نہ ہی اس شعر کی معنوی سرحدیں پھیلتی ہیں اس شعر کے سلسلہ میں عبداللہ جاوید کی رائے مجھے بڑی عمدہ لگی، آپ بھی دیکھیں، جیسا کہ میں نے اوپر کے سطور میں بھی کہا ہے کہیں کہیں فنی تسامح اور عروضی کمیاں بھی راہ پا گئی ہیں ان کی طرف موصوف نے بڑے مہذب طریقہ سے ہماری توجہ کی باگ کو موڑا ہے اور فنی بے اعتدالیوں سے روشناس کرنے کی سعی کی ہے۔

"پہلے مصرعہ میں نشو ونما کو صحیح تلفظ سے ادا نہ کیا جائے تو بے وزن ہو جاتا ہے۔ پر میراجی کے مرتبے کے شاعر سے قبول کرنے کو جی نہیں چاہتا، تنافر صوتی خاصا واضح ہو رہا ہے۔ در پختہ کاری کی ترکیب عجیب لگتی ہے۔ پختہ کاری مثبت اور منفی دونوں مفاہیم سے لدی پھندی ہے پہلے مصرعہ میں گناہوں سے نشو ونما پانے سے مربوط

کرنا پڑتا ہے۔ میرا جی کی ذاتی زندگی سے متعلق ہو کر یہ شعر صرف ان کا ہو جاتا ہے پڑھنے والے کا نہیں رہتا۔ یہ بات تغزل کے منافی ہے۔ جہاں تک موضوع کی جدت کا معاملہ ہے اس میں شک کی گنجائش نہیں رہتی۔ اس مضمون کو غزل کا روپ دینا اور گناہوں کا نشو ونما پانا ایک حقیقت ہے جس سے انکار ممکن نہیں خواہ کسی کو بری لگے یا بھلی لگے۔ اس مضمون کو غزل کے شعر کا روپ دینا اور وہ بھی مطلع بنانا۔ میرا جی جیسے بہادر کا کام ہو سکتا ہے۔ دس اشعار کی اس غزل میں مشکل سے ایک آدھ شعر میں تغزل کی سرشاری کی کیفیتیں ملیں گی۔ میرا جی کچھ کہنے کے لئے شعر کہتے تھے اور یہ شعر میں اپنا کچھ کہنا چاہتے تھے خواہ جذبہ کی سطح پر خواہ فکری سطح پر۔'' [6]

مذکورہ اقتباس میں موصوف نے جن فنی کوتاہیوں کی طرف اشارے کیے ہیں اس سے تو ہماری قدیم شاعری بھی محفوظ نہیں رہ سکی۔ مثال کے طور پر غالب کی مشہور غزل:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک 'نقشِ پا' پایا'

یہاں جو تنافر صوتی ہے وہ میرا جی کے یہاں بھی ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ میرا جی کے یہاں جو عروضی تسامح ہے اسے جائز قرار دے دیا جائے۔ میرا کہنا صرف اتنا ہے کہ اتنے وافر تعداد میں جب لوگ شعر یا نظم کہتے ہیں تو اس کا ہمیشہ احتمال رہتا ہے کہ کہیں نہ کہیں زبان و بیان کے ساتھ فنی اور صنائع و بدائع کے استعمال میں چوک ہو سکتی ہے اور اس طرح کی غلطیاں راہ پا سکتی ہیں، اگر نہ ہوں تو اچھی بات ہے لیکن پھر بشری کمزوریوں کا استفہام آ کھڑا ہوتا ہے۔ جیسا کہ میں نے اوپر کے سطور میں یہ بات کہی ہے کہ انہیں غزل سے تو رغبت کم تھی لیکن اس کی ہیئت سے بھی کوئی خاص لگاؤ نہیں تھا لہٰذا اس طرح کی صورتحال میں اس طرح کی معذوریاں گلے پڑ جاتی ہیں۔ خیر دوسرے شعر کی طرف آتے ہیں:

نہ تھا کوئی معبود پر رفتہ رفتہ
خود اپنا ہی معبود بنتا گیا دل

غزل کے حوالہ سے ایک بات ہمیشہ کہی جاتی ہے کہ اکثر شعراء خوش طبعی کے مضامین باندھتے رہے ہیں لہٰذا میرا جی کے اس شعر میں مسلک کو ٹٹولنے کی بجائے خوش طبعی کے امکان کو ہی ہوا دینے کی ضرورت ہے لیکن مقطع میں پھر معکوس سمت سے راست سمت کی طرف لوٹتے دکھائی دیتے ہیں:

کہی بات جب کام کی میراجی نے
وہیں بات کو جھٹ سے پلٹا گیا دل

لیکن میراجی کے یہاں ایسی بھی غزلیں مل جائیں گی جہاں وہ غزل کی زبان اور اس کی لفظیات کے علی الرغم لوازمِ شعری کا بھرپور خیال رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر:

سانس کے آغوش میں، ہر سانس کا نغمہ یہ ہے
ایک دن امید ہے ان کو خبر ہو جائے گی
سوچتا رہتا ہے ، دل یہ ساحلِ امید پر
جستجو آئینۂ مد و جزر ہو جائے گی
تیز ہے وقت کی رفتار بہت
اور بہت تھوڑی سی فرصت ہے مجھے

میراجی نے اپنی غزلوں میں جو لفظیات اور تراکیب استعمال کی ہیں ان میں عصری غزل کے ذائقہ کا لحاظ ملے گا اور روایتی مضامین کا اہتمام بھی۔ چند ترکیبیں، جو انہوں نے اپنی غزلوں میں برتی ہیں ان میں چند درج ذیل نقل کی جاتی ہیں۔

بصد شوق، دلِ محروم، سوختنی، تیرگی، شوقِ وصال، وحشت، فریاد، انتظارِ منزل، ساحلِ امید، مد و جزر، دید، اشکبار، چشمِ گریاں، سحر ہونا، بسر ہونا، دید کے مشتاق، گیسوئے عکس، شبِ فرقت، رنگ جہاں وغیرہ۔ ایک اور نیا مضمون ملاحظہ کریں:

یک ہمہ حسنِ طلب، یک ہمہ جانِ نغمہ
تم جو بیداد نہیں، ہم بھی فریاد نہیں
زندگی سیل تھی تنِ آساں کی فراوانی نہیں
زندگی نقش گرِ خاطرِ ناشاد نہیں
چشمِ گریاں سے کچھ پاک داماں سے
حال سب آشکار ہے اپنا
وہ درد جو لمحہ بھر رکا تھا
مژہ کہ بحال ہو گیا ہے

چاہت میں ہمارا جینا مرنا
آپ اپنی مثال ہو گیا ہے

اس میں دو رائے نہیں کہ نظمیں، میراجی کا 'فوکس' اور بنیادی فکری محور رہا ہے لیکن غزلیں بھی جو کہی ہیں وہ ان کے تخلیقی جوہر کا ذہنی یا پھر ذیلی اظہار کہہ سکتے ہیں لیکن اسے سرسری ہرگز نہیں کہہ سکتے۔ چند اشعار ایسے بھی ہیں جن میں گیت کا رنگ ہویدا ہے۔

طور اطوار انوکھے اس کے کس بستی سے آیا ہے
پاؤں میں لغزش کوئی نہیں ہے یہ کیسا مستانہ ہے
آنکھیں کھول کے دیکھ جگت کو رنگ رنگ کی پیاری باتیں
ایک ہی چاند مگر آتا ہے، تیری راتوں کو چمکانے

مذکورہ بالا اشعار پر اگر غور کیا جائے تو اس میں گیت کے اثرات کی وجہ سے ایک انوکھے اسلوب اور فضا' دونوں کے تشکیلی مراحل کے منور نشانات بہ آسانی دیکھے جا سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں مختار صدیقی جو ان کے ہم عصر تھے، میراجی کی غزلوں کے حوالہ سے کچھ یوں رقم طراز ہیں:

''غزلوں میں دوسرا رنگ سراسر ان کا اپنا ہے اور یہی وہ رنگ ہے جس میں ان کے لازوال اور مہتم بالشان نظموں کی خصوصیات سمٹ آئی ہیں۔ ان کی غزلوں میں گیتوں کی سی نرمی اور غنائیت' لفظوں کی باہمی دروبست کا لوچ، لہجہ کا ایک نیا رچاؤ اور خیال کا انوکھا پن سما گیا ہے۔'' ؎

جیون جیون جاگ رہی ہے، چھوڑو بہانے' چھوڑو بہانے
تن من دھن کی بھینٹ چڑھا دے کیوں سپنوں کے تانے بانے
ڈھب دکھے تو ہم نے جانا' دل میں دھن بھی سمائی ہے
میراجی داتا تو نہیں ہے عاشق ہے سودائی ہے
سنو تو ساتھ سنے گی دنیا بیٹھ اکیلے رونا ہوگا
چپکے چپکے بہا کر آنسو دل کے دکھ کو دھونا ہوگا
غم کے بھروسے کیا کچھ چھوڑا کیا ہم تم سے بیان کریں
غم بھی راس نہ آیا دل کو، اور یہی کچھ سامان کریں

مختصر یہ کہ ان اشعار پر گیت کے گہرے سائے لرزاں دکھائی دے رہے ہیں۔ ان اشعار کا آہنگ بھی گیت کے آہنگ سے قریب تر ہے۔ ان شعروں کا اسلوب بھی ہندی اور اردو کے الفاظ کی ایک تشکیلی صورت معلوم دیتی ہے اور ایک نوع کا آمیزہ بھی۔

حواشی

۱) وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج، ص:۱۴۷-۱۴۸

۲) -ایضاً- ایضاً ص:۱۴۸!

۳) سجاد باقر رضوی، میرا جی کے گیت، میرا جی ایک مطالعہ، جمیل جالبی

۴) میرا جی کے گیت، مکتبۂ اردو لاہور، ص:۳۹

۵) مختار صدیقی، دیباچہ، تین رنگ، ص:۱۳، کتاب نما، راولپنڈی

۶) اردو شاعری کا مزاج، ص:۱۶۷، وزیر آغا

۷) میرا جی فن اور شخصیت، رشید امجد، ص:۱۷۲

۸) مظفر علی سید، ''میرا جی کے گیت'' مرتبہ: ڈاکٹر جمیل جالبی، میرا جی: ایک مطالعہ، ص:۳۶۹

۹) سجاد باقر رضوی، میرا جی کے گیت،

۱۰) ایضاً ایضاً

۱۱) ڈاکٹر قیصر جہاں، بحوالہ فن اور شخصیت، رشید امجد

حواشی (غزلیں):

۱) شمس الرحمٰن فاروقی، میرا جی سو برس کی عمر میں، ص:۵۸۲-۵۸۳، جدید ادب، میرا جی نمبر، مرتبہ: حیدر قریشی

۲) اکرام کرم، میرا جی کی آخری تحریریں، مشمولہ ادبی دنیا، ص:۷۹، لاہور، شمارہ:۲۸

۳) میرا جی، میرا جی کے گیت

۴) ڈاکٹر اورنگ زیب نیازی، میرا جی کی غزل 'ایک نئے لسانی پیرائے کی تلاش'
میرا جی نمبر 'جدید اردو ادب' ص:۹۸

۵) شمیم حنفی، جدیدیت اور نئی شاعری، ص:۶۹-۷۰، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء

۶) عبداللہ جاوید، میرا جی 'جس کا ہنوز انتظار ہے' جدید ادب، میرا جی نمبر، ص:۹۸

۷) مختار صدیقی، مرتبہ: ڈاکٹر جمیل جالبی، میرا جی: ایک مطالعہ

○○○

ترجمہ کے فن کی روایت اور میرا جی کے تراجم

میرا جی کے تراجم پر گفتگو سے پہلے، فن ترجمہ نگاری اور اس کی روایت سے واقف ہونا ضروری ہے۔ اس تاریخی صداقت پر بیشتر ادبی مورخوں کا اتفاق ہے کہ دنیا کا قدیم ترین ترجمہ 'اوڈیسی' کا لاطینی زبان میں ترجمہ ہے۔ یہ واقعہ تقریباً ۲۵۰ رقبل مسیح کا ہے۔ جب (Alivias Andronicus) نے ہومر کے رزمیہ کو لاطینی زبان میں منتقل کیا۔ ان کا ماننا ہے کہ ترجمہ کا فن' در اصل تخلیق کی ایک نوع کی باز آفرینی ہے' لہٰذا اس طرح کے نظریات کی وجہ سے ترجمہ کے حوالہ سے بحث و مباحث کی ایک روایت چل پڑی۔ یہاں تک کہ ۴۶ ق م' Cicero ' کے ترجمہ کو ایک ترجمان کی حیثیت تفویض کرنے کی بجائے اسے مقرر کا لقب دینا' زیادہ موزوں قرار دیا گیا۔ دوسرے لفظوں میں آپ کہہ سکتے ہیں کہ ۲۵۰' ق م ۴۶' ق م تک ترجمہ کو بڑی حد تک تخلیق کے درجہ پر فائز کیا گیا۔ پندرہویں صدی تک آتے آتے یوں تو تخلیق اور ترجمہ کی درجہ بندی کا مرحلہ طے پا گیا تھا لیکن پندرہویں صدی تک ترجموں کی کوئی معزز حیثیت نہیں طے پائی تھی، لیکن جرمن شاعر گوئٹے نے پہلی دفعہ کھل کر ترجمہ کے حق میں اپنی آواز بلند کی اور اس کی معنویت کو استحکام بخشا۔

''جملہ امورِ عالم میں، جو سرگرمیاں سب سے زیادہ اہمیت اور قدر و قیمت رکھتی ہیں ان میں ترجمہ بھی شامل ہے۔'' [1]

ترجمہ کے فن کا ہی نتیجہ ہے کہ آج ہم گھر بیٹھے' دنیا کے علمی خزینہ سے کسب نور کر رہے ہیں کہ یہ آسانیاں' ہمیں ترجمہ کے فن نے ہی فراہم کی ہیں اور ہم یہ کہنے میں خود کو حق بجانب پاتے ہیں کہ ادبیاتِ عالم کی ترقی اور ارتقاء بہت حد تک ترجمہ کے فن کی ہی رہینِ منت ہے۔

مشرق اور مغرب ہر دو اطراف میں ترجمہ کے فن کی روایت بہت پرانی ہے۔ اگر مشرق کے

ترجمہ کی روایت کی تاریخ پر غور کیا جائے (تو آج سے ٹھیک چودہ سو پینتیس برس پہلے) ساسانی دور کے ایران میں سنسکرت کی کتاب 'ہتوپدیش' کے ایک حصہ پنچ تنتر کا ترجمہ حکیم بروزیہ کی کوششوں سے ۵۵۰ء پہلوی زبان میں 'کلیلہ ودمنہ' کے نام سے ہوا۔ سومیری ادب 'رگ وید' سے کم از کم ڈھائی ہزار سال قبل اور زیادہ سے زیادہ پانچ ہزار سال قبل' ضبط تحریر میں آنا شروع ہوا۔ یوں تو عبرانی اور یونانی ادب سے دو ہزار سال کا زمانہ بنتا ہے۔ ترجمہ کی کتابوں سے پتہ چلتا ہے کہ جیسے جیسے وقت گزرتا جائے گا، آریاؤں کی 'رگ وید' عبرانیوں کے عہد نامہ قدیم، قدیم یونان کی 'ایلیڈ' اور 'اوڈیسی' اور ہندوؤں کی رامائن اور مہا بھارت پر سومیری ادب کے اثرات واضح ہوتے چلے جائیں گے۔ رومیوں کے زوال اور 'تحریک حیاتِ نو' کی درمیانی صدیاں' مورخین کے نزدیک یہی وہ زمانہ ہے جب مسلمانوں کے ادبی سرمایہ کو ضائع ہونے سے بچالیا گیا۔ مامون الرشید نے عباسیوں اور ہند کی علماء کی مدد سے سریانی، یونانی اور سنسکرت سے مختلف علوم وفنون کو عربی میں منتقل کروایا۔ عباسی دور میں 'بیت الحکمت' دو سو سال تک کام کرتا رہا اور مختلف علوم وفنون کے ترجمے سامنے آتے رہے۔ ارسطو کی منطق 'شعریات' افلاطون کے 'اشراق' بقراط کی 'طب' فلاطینوس کا عرفان اور آریہ بھٹ کا 'علم ہیئت' عربی ادب کو مالا مال کر گئے۔

۱۲ ارویں اور ۱۳ ارویں صدی عیسوی میں ابن رشد اور بو علی سینا کی تالیفات لاطینی زبان میں ترجمہ ہو کر مغربی ممالک میں شائع ہوئیں۔ مغرب کی اوہام پرستی اور جہالت کی فصیلوں کے انہدام میں' ان ترجموں نے بڑا اہم کردار ادا کیا۔

عہدِ وسطیٰ میں مسلمانوں نے دنیا بھر کے علوم وفنون کے ذخائر سے نہ صرف استفادہ کیا بلکہ ان علوم کو عام کرنے کی سعی بھی کی۔ خلیفہ ہارون رشید نے جب 'بیت الحکمت' کی بنیاد ڈالی تو اس میں 'دارالترجمہ' بھی قائم کیا۔ اس طرح عربی زبان میں ترجموں کی کوشش کو نہ صرف مہمیز لگی' بلکہ اسے ایک علاحدہ پلیٹ فارم بھی مہیا کیا گیا۔

مصر کے ڈاکٹر طٰہٰ حسین نے بھی فنِ ترجمہ نگاری کو کافی فروغ دیا اور اس کے لئے اپنی بہترین خدمات پیش کیے، انہیں یونانی ادب سے گہرا شغف تھا' لہٰذا وہ چاہتے تھے کہ ترجمہ کا باضابطہ دور کا آغاز ہو۔ اس سے پیشتر جنگ عظیم کی بدولت ادبیاتِ عالم میں نمایاں انقلاب برپا ہوا تھا اس کے شواہد' عربی ادب میں موجود ہیں۔ خلیل جبران ایک جگہ رقمطراز ہیں کہ

"میں مشرق کا ماتم اس لئے کرتا ہوں کہ مردہ لاش کے آگے، رقص کرنا محض پاگل پن کے ہے میں اہل مشرق کے حالِ زار پر اس لیئے روتا ہوں کہ ہمارا ان پر ہنسنا جہلِ مرکب ہے۔"[۲]

خلیل جبران کی اس رائے کی بازگشت لبنان، شام کے ادبی حلقوں میں بھی سنی گئی۔ عراق میں افسانہ کی ابتداء الف لیلیٰ، قدیم حکایات اور قصص کے تراجم سے ہوئی جب کہ بعد میں اس کی جگہ مصر اور لبنان کے رسائل میں شائع ہونے والے افسانے اور مغربی ادب کی ناکام نقالی نے لے لی۔

یہ بھی صحیح بات ہے کہ مغربی ادب سے واقفیت کی کمی کی وجہ سے ترجمہ کا کام زیادہ نہ ہو سکا۔ کارل مارکس کے Das capital کے ترجمہ کے ساتھ' اشتراکی خیالات کی ابتداء ہو گئی تھی۔ عربی کے جدید ناولوں میں حقیقت پسندانہ کردار نگاری کے فرائض انجام دینے میں مغربی اصولوں کو ہی پیش نظر رکھا جاتا رہا۔ ایران میں اکثر ترجمہ' عربی زبان سے ہوئے اور فرانسیسی اثر کو بھی قبولیت کی سند عطا کی گئی۔

چین میں بھی نثری رومانی قصوں کا آغاز عہدِ ٹانگ میں' یونانی قصوں کے زیر اثر ہوا۔ اس سلسلہ میں خاتون مترجم Helen Beddel کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ترجمہ کے میدان میں اس کا اپنا ایک اختصاص ہے۔ روسی ادب کا ایک اعتذار یہ رہا کہ ادب ہمیشہ سے ایک نوع کے انتشار کا شکار رہا بلکہ یہ کہنا زیادہ درست ہوگا کہ زار کے زمانہ سے روسی ادب نام کی کوئی شئے قائم نہیں تھی کیونکہ زار کے زمانہ تک رابطہ کی کوئی صورت نہیں تھی۔ رسالہ یا اخبار کے شائع نہ ہونے کی وجہ سے ایک دوسرے سے کٹے ہوئے تھے اور بیشتر نامکمل زبانیں' مختلف لہجوں میں بٹ کر رہ گئی تھیں۔ روسی انقلاب کے بعد زبانوں کو ہمہ گیر بنانے کا سوال' سب سے اہم مسئلہ بن کر سامنے آیا۔ مجموعی طور پر روسی ادب' ادبیاتِ عالم سے کٹ کر رہنے کے باوجود' مرجھایا نہیں کہ روس میں مختلف النوع علاقائی تہذیبوں کے باہمی میل جول نے ادب کے کونپلوں کو ہمیشہ سرسبز شاداب رکھا۔ اس ضمن میں پشکن کی کوششوں نے خصوصی طور پر روسی تھیٹر کو' نیا روپ دینے کی مہم اور ماضی کی تاریخ اور لسانی رابطوں کی طرف توجہ مبذول کرنے کی کاوش قابلِ ذکر ہے۔ عوامی انقلاب کے بعد قومی سطح پر زبان و ادب کی ترویج و ترقی کا کام شروع ہوا' جس کی کوئی نظیر ۱۹۱۷ء کے انقلاب سے پہلے نہیں ملتی۔ بیسویں صدی کے یورپی اور امریکی ادب' سیکڑوں زاویوں اور کروٹوں سے ہمکنار رہا۔ اسے ۱۹رویں صدی کی جدیدیت کے فوراً

بعد فرانس، روس، جرمنی اور برطانیہ میں زوال پذیر ادیبوں کے اثرات کا نتیجہ بھی کہنا چاہئے اور ۲۰ ر صدی کی 'آواں گارد' تحریک کا اثر بھی' مختلف زبانوں سے اثر پذیری اس حد تک بڑھی کہ ۲۰ ر ویں صدی کی 'آواں گارد' تحریک میں نئے ناموں کو یکسر نظر انداز کیا جانے لگا۔ اس زمانہ میں 'ارنسٹ ہیمنگوے' کو دریافت کیا گیا۔ ہیمنگوے کے علاوہ کئی اور چہرے اس دھند سے باہر آنے لگے مثلاً امریکہ کے ولیم فاکر اسکاٹ' تھامس وولف' برطانیہ کے Thomas Hardy اور جان کوپر کے تراجم کا ہی اثر ہے کہ آئر لینڈ کے ژین ژینے (لارڈ) کے ڈراموں کے خوابناک فضا اور روحانیت، روس، امریکہ، فرانس سے ہوتی ہوئی' خود ہمارے یہاں توجہ کا مرکز بنی۔ ۱۸ ر ویں صدی کا فرانس دنیا بھر کی ادبیات کے تراجم کے سبب' مختلف اصنافِ ادب اور فلسفہ کی نت نئی موشگافیوں کے باعث یادگار ہے۔ اس صدی میں والٹیر، روسو، مونٹسکو نے عالمی شہرت پائی' روسو بطور فلسفی اور والٹیر نے بحیثیت مورخ اور معاشرتی ناقد کی حیثیت سے ہمارے یہاں کے ادیبوں کو متاثر کیا۔ مارتین، وکٹر ہیوگو، بودلیئر، ورلن اور ملارمے کے اثرات سے کوئی زبان بچ نہ سکی۔

۲۰ ر ویں صدی میں فرانسیسی علامت ساز شاعروں خصوصاً ریں بو، ورلن اور ملارمے کے تراجم نے عالمگیر سطح پر نہ صرف ادب کی قلب ماہیت کردی بلکہ دنیا کے بیشتر ادب میں انقلاب کی فضا پیدا کردی' خود ہمارے ملک میں ن۔م راشد، میراجی، اختر الایمان اور دوسرے جدید شعراء کسبِ فیض کرنے لگے۔ مختصر یہ کہ دوسری جنگ عظیم کے خاتمہ کے بعد یوں محسوس ہونے لگا کہ جیسے دنیا بھر کی زبانوں کی حد بندیاں ٹوٹ گئیں ہیں' جنگ کی تباہ کاری کو اس وقت کے ادب کی دھڑکنوں میں' سنا بھی جاسکتا ہے اور محسوس بھی کیا جاسکتا ہے۔

ہمارے یہاں علمی و ادبی سطح پر ایک کشمکش نظر آتی ہے۔ کیونکہ ادیبوں کی ایک جماعت نے پیرویٔ مغرب کو نہ صرف اپنا شیوۂ خاص بنایا بلکہ زندہ رہنے کی اسے' ضمانت بھی قرار دینا مناسب سمجھا دوسرے گروہ کی حالت یہ تھی کہ وہ مغرب کے احسان تلے دبا تو ضرور رہا لیکن مشرق کے ابن العربی اور ابن رشد پر گزارا کرنا چاہتا تھا جب کہ تیسرا گروہ مشرق اور مغرب دونوں سے راہ ورسم یکساں سطح پر قائم رکھنے کے حق میں تھا۔ کسی نے بڑی عمدہ بات کہی ہے کہ یہ ایک طرح سے دوطرفہ آگ تھی' ایک طرف ہمارے ادیب مغرب کی طرف تجسس بھری نگاہ سے دیکھ رہے تھے اور مغرب مشرق کا لبادہ اوڑھنے کی کوشش میں تھا۔ یہ الگ قصہ ہے کہ اس کھیل میں ہم نے پایا کیا اور کھویا کیا۔ اس طرح کی

کشمکش اور کنفیوژن' ہر ادب میں ہوتا ہے لیکن اس طرح کی صورتحال سے سلامت روی سے گزر جانا ہی' زندگی اور ادب کا آرٹ کہلاتا ہے۔

اس صداقت سے انکار ممکن نہیں کہ اردو میں مغربی زبانوں سے تراجم کا سلسلہ' اس بات کو پایۂ ثبوت تک پہنچاتا ہے کہ اردو زبان کی وسعت و گہرائی اور گیرائی میں دوسری زبانوں سے اخذ اور ترجمہ کا اہم رول رہا ہے کیونکہ ان ترجموں نے نہ صرف نئی زبان، نیا محاورہ خلق کیا ہے بلکہ طرزِ احساس کے ساتھ طرزِ فکر میں بھی انقلاب پیدا کر دیا ہے۔ نئے اسالیب' منظر نامہ پر سامنے آئے' بیان میں صلابت اور استدلال میں استقامت پیدا کرنے کے سو سو جتن کئے جانے لگے۔ نئی ہیئت اور نئے سانچے فراہم ہونے لگے' نیز یہ کہ نئی اصناف سے ہماری زبان روشناس ہوتی گئی بلکہ اسے وقار اور تمکنت سے بھی ہمکنار کیا گیا۔

یوں تو ابتداء میں ادبی سطح پر نئی تکنیک اور نئی ہیئت کا بول بالا ہوا کیونکہ مغربی ادبی روایات کا شعور' تقریباً ہمارے یہاں ناپید تھا' جس کے نتیجہ میں ترجمہ تو ہوئے لیکن اس میں سلیقہ اور ذہانت کی کمی صاف دکھائی دیتی ہے۔ دوسری طرف ترجمہ کے فن سے پورے طور پر واقف نہ ہونے کی وجہ سے ایک ایسی ناقص زبان بھی فروغ پانے لگی' جو نہ تو خیالات کے بے کم و کاست اظہار پر قادر تھی اور نہ معنی کی ترسیل و ابلاغ پر۔

اردو میں ترجمہ نگاری کی صورتحال پر حسن عسکری کا سب سے بڑا اعتراض یہ ہے کہ مجموعی طور پر ترجموں کے ذریعہ ہمارے تخلیقی ادب کو زیادہ فائدہ نہیں پہنچا جس کی سب سے بڑی وجہ انہوں نے یہ بتائی کہ ہمارے مترجمین' ترجمہ کے فن سے ناواقف ہونے کی وجہ سے اس کو اپنا تخلیقی مسئلہ نہیں سمجھتے۔ ترجمہ کا جواز محض موضوع یا کہانی کو ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل کرنا نہیں' اصل بات تو ترجمہ کے ذریعہ ترقی یافتہ زبانوں کے اسالیب اور طرزِ تحریر کو اپنی زبان میں ڈھالنے اور اسے رائج کرنے کی ہے۔ ترجمہ کے فن سے متعلق مولوی عبدالحق کی بھی بات قابل غور ہے۔ انہوں نے ترجمہ کے فن کی افادیت اور اس کی معنویت کے حوالہ سے بڑی گرانقدر باتیں کی ہیں' آپ بھی ملاحظہ کریں:

> ''جب کسی قوم کی نوبت یہاں تک پہنچ جاتی ہے کہ وہ آگے قدم بڑھانے کی سعی کرتی ہے تو ادبیات کے میدان میں پہلی منزل ترجمہ ہوتی ہے۔ اس لئے کہ جب قوم میں جدت اور اُپج نہیں رہتی، ظاہر ہے کہ اس کی تصنیفات معمولی، ادھوری،

کم مایہ اور ادنیٰ ہوگی۔ اس وقت قوم کی بڑی خدمت یہی ہے کہ ترجمہ کے ذریعہ دنیا کے اعلیٰ درجہ کے ادب کو اپنی زبان میں داخل کئے جائیں یہی ترجمہ خیالات میں تغیر اور معلومات میں اضافہ کریں گے۔ جمود کو توڑیں گے اور قوم میں ایک نئی حرکت پیدا کریں گے اور پھر یہی ترجمہ' تصنیف و تالیف کے جدید اسلوب اور نیا آہنگ لائیں گے' ایسے میں ترجمہ تصنیف سے زیادہ قابل قدر، زیادہ مفید اور زیادہ فیض رساں ہوتا ہے۔'' [۳]

ترجمہ کے ذریعہ ایک زبان سے دوسری زبان میں مختلف علوم وفنون کے ذخائر منتقل ہوتے رہے ہیں اور آج بھی اس کا سلسلہ ایک طرح سے جاری ہے لیکن اصل مسئلہ ہے ادبی تصانیف اور تخلیقی نگارشات کے ترجمہ کا جو' صدیوں سے اہل نظر کی توجہ کا مرکز رہا ہے اور ترجمہ کے کچھ اصول اور ضابطہ کے مرتب کئے جانے کی کاوش بھی ہوتی رہی ہے۔

ترجمہ تو ہر زبان میں خواہ وہ مشرق ہو یا مغرب، تہذیب کے طلوع ہونے کے دور سے آج تک اس کا سلسلہ جاری ہے لیکن یہ عجیب اتفاق ہے کہ اٹھارہویں صدی کے شروع سے ہی ترجمہ اور اس کے مسائل پر' غور وخوض اور سنجیدہ مباحث ہونے لگے تھے اور اس سلسلہ میں مقالات کا بھی سلسلہ شروع ہوگیا تھا۔ لیکن بیسویں میں مشرق کی بیشتر زبانوں میں اس کی اہمیت اور معنویت کو آج تک ٹھیک سے نہیں سمجھا گیا۔ قمر رئیس' ترجمہ کے فن اور اس کی مختلف کروٹوں کی نبض شناسی کرتے ہوئے یوں رقمطراز ہیں کہ:

''اس کا ثبوت بھی ہے کہ اردو جیسی ترقی یافتہ زبان میں ترجمہ کے فن پر اب تک کوئی تصنیف وجود میں نہیں آئی۔ یہ الگ بات ہے کہ بعض دارالترجموں میں کچھ اہم اصول طے کرلیے گئے۔ یہ تسلیم کرنے میں ہمیں تامّل نہیں ہونا چاہئے کہ ترجمہ کو ایک فن سمجھنے اور ترجمہ کرتے ہوئے کچھ خاص اصولوں کو پیش نظر رکھنے کی تحریک اور تصور ہمیں مغرب سے رابطہ کے بعد ہی ملا ہے۔ اس سے قبل نہ اخذ و ترجمہ میں کوئی فرق کیا جاتا تھا اور نہ تصنیف و ترجمہ میں کوئی خاص امتیاز روا تھا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ برطانوی اقتدار کے بعد شعر وادب کا ترجمہ کچھ مشترک اصولوں کے پابند ہوگئے۔ ایسا تو مغرب میں بھی نہیں ہوا۔ البتہ اتنا ضرور ہوا کہ

ترجمہ کے سلسلہ میں ایک اخلاقی ضابطہ اور فنی سلیقہ پیش نظر رہنے لگا۔ اس کے نتیجہ میں اصل مصنف کے ساتھ جو بے انصافیاں اور شوخیاں برتی جاتی تھیں وہ کم ہو گئیں۔"

آگے فرماتے ہیں کہ:

"وہ حضرات جو تخلیقی ادب کے ترجمہ کو ناممکن قرار دیتے ہیں یا وہ جو Translater کو 'Initiator' کے تحقیر آمیز القاب سے یاد کرتے ہیں، ترجمہ کی اہمیت سے منکر نہیں اور شاید وہ اس حقیقت کے بھی منکر نہیں کہ ترجمہ نے انسانوں اور قوموں کے درمیان حائل، بہت سی دیواروں کو توڑا ہے۔"[۴]

چند باتیں، ترجمہ کی مشکلات سے متعلق کر لی جائیں۔ ظاہر ہے کہ جب ہم مشکلات یا دقتوں کا قضیہ چھیڑتے ہیں، تو ہماری مراد ان دقتوں اور دشواریوں کی طرف اشارہ کرنا ہوتا ہے۔ یہ دقتیں اور دشواریاں ایک نومشق مترجم کے حصہ میں ضرور آتی ہیں وہ اس کے لئے دونوں زبانوں میں سے کسی ایک یا دونوں سے کم واقفیت کے نتیجہ میں ترجمہ میں دقتیں آتی ہیں کیونکہ ادبی تصانیف کے ترجمہ کے سلسلہ میں کچھ شرائط ہیں، جن کی پابندی اشد ضروری ہے۔ مترجم کو دو زبانوں اور دو قوموں کے درمیان، لسانی اور ثقافتی سفیر سے عبارت قرار دیا گیا ہے۔ اس لئے کسی بھی زبان کی تصنیف کو کامیابی سے اپنی زبان میں منتقل کرنے کی پہلی شرط یہی ہے کہ اصل تصنیف کی زبان، اس کی تاریخ، روایت اور اس کی قومی تہذیب سے نہ صرف آگاہی ہو بلکہ اس کے ساتھ ہمدردی اور دلچسپی بھی ہو۔

دوسری اہم شرط زبان پر مترجم کی قدرت اور دسترس کا ہونا، نئے خیالات و اظہار اور نئی نئی ترکیبیں اور نئے اصطلاحات وضع کرنے کی صلاحیت اور استعداد سے مزین ہونا، ناگزیر ہے۔ تیسری شرط یہ ہے کہ مترجم کو اصل تصنیف، اس عہد کی زندگی، زبان اور موضوع کی اہم تفصیلات سے واقف ہونا، ازبس ضروری ہے۔ آخری لیکن بہت اہم شرط یہ ہے کہ ادبی ترجمہ کی صلاحیت اور استعداد، موضوع سے دلچسپی، انہماک اور شوق کی استقامت ہے۔ اگر کوئی ترجمہ مذکورہ شرائط کی پابندی کرنے پر خود کو تیار پاتا ہے اور اہل بھی ہو تو وہ اچھا مترجم کہلانے کا مستحق ہے۔ اس بات پر تقریباً زیادہ تر اکابرین کا اجماع ہے کہ ترجمہ کبھی بھی اصل تصنیف یا فن پارہ کا نعم البدل نہیں ہو سکتا۔ نہایت کامیاب اور دلآویز ہونے کے باوجود بھی ترجمہ، ترجمہ ہی کہلائے گا گویا کہ تکمیلِ فن کی خوبی جو اصل تخلیق میں ہے وہ

ترجمہ میں نہیں۔ اس سلسلہ میں ڈاکٹر ہری ونش رائے بچن کی رائے سبھوں سے مختلف اور منفرد ہے۔ اختلاف اور اتفاق کی راہیں تو نکلتی رہیں گی لیکن ان کی رائے چونکاتی ضرور ہے' اطمینان بہم پہنچاتی ہے کہ نہیں یہ ایک بہت بڑا استفہام ہے؟ ان کا کہنا ہے کہ اگر مترجم اعلیٰ درجہ کی تخلیقی صلاحیت کا مالک ہو اور ترجمہ نہایت دیانت داری سے کی جائے' تو اس کا ترجمہ اصل تخلیق سے زیادہ وقیع کہلائے گا۔ ڈاکٹر جانسن کی ترجمہ کے سلسلہ میں جو رائے ہے اس کی معنویت اور اہمیت آج بھی مسلم ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ترجمہ کو اصل سے بہتر بتانے کی کوشش کسی طرح مستحسن نہیں' اس کے نزدیک ترجمہ کا کام بس اتنا ہے کہ وہ کسی تصنیف کی معنوی یا فنی اہمیت کے پیش نظر' اسے اپنی یا ترجمہ کی زبان میں پوری دیانت سے منتقل کرنے کی کوشش کرے۔

لیکن یہ بات بھی صحیح ہے کہ کسی بھی تخلیق یا تصنیف کے تار و پود یعنی کہ Texture میں صرف معنوی نہیں بلکہ تہذیبی، تخلیقی اور لسانی عوامل' باہمی طور پر شیر و شکر ہوتے ہیں۔ اس لئے دیانت دارانہ ترجمہ کا کام تخلیق سے زیادہ پیچیدہ اور ذمہ دارانہ ہوتا ہے۔ ہر زبان و ثقافت کی اپنی کچھ خاص صفات ہوتی ہیں جسے ہم اس زبان اور ثقافت کا جوہر خاص قرار دے سکتے ہیں یا اس زبان اور ثقافت کا مابہ الامتیاز کہہ سکتے ہیں جسے ہم دوسری زبان میں ہو بہو منتقل نہیں کر سکتے، کیونکہ وہ تخلیق یا تصنیف ایک خاص تہذیب' یا ثقافتی' سیاسی' معاشرتی عوامل کی زائیدہ ہوتی ہے لہٰذا اسے کسی دوسری زبان میں' مسوں اور مہاسوں' کے ساتھ منتقل کرنا کوئی آسان کام نہیں ہے جہاں تک نفسِ مضمون اور مواد کا تعلق ہے تو اسے ترجمہ کے ذریعہ دوسری زبان کے قالب میں ڈھال سکتے ہیں اس طرح قارئین' ترجمہ کے آئینہ میں اصل تصنیف کی فکری اور فنی اہمیت کو محسوس کر سکیں گے اور محظوظ بھی ہو سکیں گے۔ یہ ایک اہم اور پرانی بحث ہے لیکن آج بھی اس کی معنویت میں کوئی کمی نہیں آئی کہ زبان اور الفاظ اساسی طور پر' خیال کے ابلاغ کا ذریعہ ہیں اردو ترجمہ کے تفاعل میں بھی توجہ اس خیال کو منتقل کرنے پر مرکوز ہوتی ہے۔ جس کی علامت متن بھی دراصل کوئی لفظ ہوتا ہے، لیکن مسئلہ کہاں ہے؟ مسئلہ یہ ہے کہ تخلیقی ادب میں کم و بیش ہر لفظ خیال کے علی الرغم تاثر، کیفیت اور ایک مخصوص فضا کا آئینہ دار بھی ہوتا ہے اور یہی اس کی ایمائی قوت' تخلیق فن کی دلیل بھی ہے۔ بعض حضرات جیسا کہ ابتداء میں کہا گیا کہ ان خوبیوں کے پیش نظر' اسے تخلیق کی باز آفرینی سے بھی تعبیر کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک ترجمہ کا فن اور مترجم کا کام یہ ہے کہ وہ اصل تخلیق سے پیدا ہونے والے تاثرات میں اس طرح ڈوب جاتے ہیں کہ انہیں' یہ

ان کا اپنا تجربہ معلوم ہونے لگتا ہے۔ یہ بات بھی صد فی صد درست ہے کہ ہر مترجم اپنے مخصوص تجربات اور اپنی ذہنی اور جذباتی اُفتاد کے آئینہ میں ہی، اصلی تخلیق کے تاثرات قبول کرے گا اور پھر ان کی تخلیقی صورت گری میں اس کے تخیل کی منفرد کائنات اثر انداز ہوگی۔ اس طرح وہ ترجمہ کے نام پر جو کچھ سامنے لائے گا' وہ ضروری نہیں کہ اصل تخلیق سے مطابقت رکھتا ہو' پال والیری نے بڑی عمدہ بات کہی ہے:

"To translate is to reconstitute as usually as posible the affect af a Certain Cause by means of another cuase."

اس کا اردو ترجمہ یہ ہے کہ

''ترجمہ کرنا کسی علت اصل تخلیق کے معلول کی۔ ایک دوسری علت ترجمہ کے توسط سے امکانی قربت (صحت) کے ساتھ تشکیل نو کرنا ہے۔''

والیری کا خیال ہے کہ تخلیقی ترجمہ کا کام' کسی فن پارہ یعنی علت ومعلول کی ترجمانی کرنا ہرگز نہیں ہے بلکہ اس فن پارہ کی قرأت یا سماعت سے جو تاثر' ترجمہ کے ذریعہ ذہن اور تخیل میں پیدا ہوا' ایک نئی علت وترجمہ کے ذریعہ ان کی باز آفرینی کرنا ہے۔ اس کی وفاداری اصل تخلیق سے نہیں بلکہ اپنے تاثرات سے ہوگی۔ لیکن والیری کی ہر بات علامتی اور ایمائی شاعری پر صادق تو آسکتی ہے لیکن یہ کوئی آزمودہ فارمولا نہیں ہے جسے ہر جگہ اطلاق کیا جا سکے۔

اعلیٰ درجہ کی فکر انگیز شاعری' اور عام تخلیقی ادب کے ترجمہ پر اس کا اطلاق' اس پر عمل پیرا ہونے پر اصرار ہوسکتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ اس تفاعل سے مایوس کن نتائج ہاتھ آئے۔ مترجم کیلئے اس سلسلہ میں جو سب سے زیادہ وصفِ خاص کی ضرورت ہے وہ 'کیٹس' کی زبان میں 'ذہنی استعداد' ہے یعنی ترجمہ کے پورے تفاعل میں مترجم کو اپنی شخصیت کو معطل کرنا ہوتا ہے۔ وہ اصل تخلیق کی فضا اور ماحول میں خود کو اس طرح شامل کرے' اور اس سے ہم آہنگی پیدا کرے جیسے ماحول اور فضا سے اصل فنکار گذرا ہوگا۔ ظاہر ہے یہ کوئی آسان شرط نہیں ہے اور اس پر پورا اترنا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ سامنے کی مثال 'Edward Fitgerald' کی ہے جس نے عمر خیام کا کامیاب ترجمہ کیا' لیکن یہ حقیقت بھی کسی سے پوشیدہ نہیں کہ کیا مشرق اور کیا مغرب ابھی بھی ایک بڑے طبقہ کو' اسے کامیاب

ترجمہ' تسلیم کرنے میں تامّل ہے۔

بنیادی بات یہ ہے کہ ترجمہ کے مسائل اور اس کی دشواریاں' ہماری زبان وادب میں ابھی عام نہیں ہوئی ہیں۔ اس کا تھوڑا بہت اندازہ' ان حضرات کو ہوسکتا ہے یا ہوسکا ہے جنہوں نے سنجیدگی، دیانتداری اور انہماک کے ساتھ اردو میں دوسری زبانوں سے فن پاروں کا ترجمہ کیا ہے یا پھر وہ لوگ' جنہوں نے اصل زبان کی تصانیف اور ان کے تراجم کا تقابلی مطالعہ کیا ہے۔

مذکورہ سطور میں ترجمہ کے فن اور اس کے ارتقائی مراحل اور منازل کا ایک قدرے تفصیلی جائزہ پیش کیا گیا ہے' اسے ایک مفصل بحث سے عبارت قرار تو نہیں دیا جاسکتا' لیکن جہاں تک اردو میں اس کی شروعات اور اس کے ارتقائی سفر کے منور نشانات سے روبرو ہونے کی بات ہے یا اس کے اصول ونظریہ کی فہم کا سوال ہے یا پھر اس کے اعتذار یا فتوحات سے روشناس ہونے کا تعلق ہے اور اردو زبان پر ان ترجموں کے نتیجہ خیز اثرات کا معاملہ ہے' تو نہایت افسوس کے ساتھ اس حقیقت سے پردہ اٹھانا پڑتا ہے' پورے اعتماد کے ساتھ کچھ کہنا مشکل ہے۔ اس لئے کہ بیسویں صدی کے ابتدائی سالوں میں وحیدالدین سلیم، مولوی عبدالحق اور میر حسن جیسے چند بزرگوں کے ماسوا اردو کے کسی ایک ادیب اور عالم نے اس موضوع کو خاص مطالعہ اور علمی تحقیق وتفحص کے قابل نہیں سمجھا۔ قدیم کلاسیکی عہد میں اردو شاعری کے سرمایہ سے قطع نظر، نثر کی بیشتر کتابیں' فارسی زبان سے ترجمہ ہیں۔ سب رس، کربل کتھا، نوطرزِ مرصّع، باغ وبہار، گنج خوبی، آرائشِ محفل اور انیسویں صدی کی بے شمار داستانیں' سب ترجمہ ہی کے ذیل میں آتی ہیں' لیکن یہ تراجم کس نوعیت کے ہیں یا اس کے پیچھے کون سے اصول کارفرما رہے ہوں گے؟ وہ کیا ہیں؟ مترجم نے کہاں تک اصل سے دیانت داری برتی ہے؟ کیا متن سے انحراف کی طرفیں کھلتی ہیں؟ اور تراجم نے کس طرح اور کس حد تک اردو زبان اور اردو نثر کے اسالیب اور اظہار کے سانچوں کو متاثر کیا ہے؟ اس طرح کے سوالات پر بیشتر لوگوں نے سنجیدگی سے غور وفکر کرنا' ضروری نہیں سمجھا۔ اس صداقت کو جھٹلایا نہیں جاسکتا کہ اردو کو ایک جدید زبان بنانے میں' ملک گیر سطح پر' اس کا امتیاز قائم کرنے اور اس کے منصب کو ترقی اور ترفع دینے میں' جہاں دوسرے عوامل نے مؤثر رول ادا کئے ہیں وہاں ترجمہ نے بھی اس زبان کو ہمہ گیر اور دل پذیر بنانے میں کم' یوگدان' نہیں دیا ہے۔ ان ترجموں کی وجہ سے صنعتی تمدن کے دروازے کھل گئے۔ ان دروازوں سے روشن خیالی، سائنٹفک فکر، عقلیت، انسان دوستی، ذوق وتحقیق اور روشن فکری کے زاویہ شامل

ہوئے اور علم وفن کی تلاش کے لئے نئے آفاق پر کمندیں ڈالنے کی سعی کی گئی ہے۔ ان باتوں کے علاوہ سب سے اہم بات یہ ہے کہ ان عوامل سے زبان، تازگی اور ندرت نمو پاتی رہی۔ نت نئے علوم وفنون نئی فرہنگ اور نئے تصورات کا لہو اس میں شامل ہونے لگا۔

مذکورہ سطور میں بیسویں صدی کے اوائل میں جو لوگ مترجم کے طور پر سامنے آئے ان سے تھوڑی بہت بحث قائم تو ہوئی لیکن اس کا گنجان سیاق ۱۹ اریں صدی کے وسط میں چند مشینری اور بعض دوسرے افراد کے ہاتھوں قائم ہوا لیکن اس کی رفتار میں تیز گامی اور نتیجہ خیزی انیسویں صدی کے نصف اول میں پروان چڑھنے لگی۔ فورٹ ولیم کالج کا کارنامہ بڑا ضرور ہے لیکن اس کی کارگزاری اگر بہ نظر غائر دیکھیں تو چند لغات کے ترجموں یا پھر چند کہانیوں اور ڈراموں کے اقتباسات کے ترجمہ تک محدود ہے جو جان گل کرسٹ نے نمونہ کے طور پر کرائے تھے۔ دلی کالج میں 'Vernacular translation Society' کا قیام ۱۹۴۱ء میں عمل میں آیا۔ مولوی عبد الحق ۱۸۳۶ء سے ۱۸۴۰ء تک، علم ہیئت، ریاضیات اور بعض علوم کی تصنیف درجن بھر کتابیں ترجمہ کر کے اپنے چھاپا خانہ سے شائع کروایا۔ ترجمہ کے فن اس کی اشاعت اور اس کے فروغ کے حوالہ سے نواب شمس الامرا اپنے مقاصد کا ذکر کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ

> "بعض علوم اہل فرہنگ میں ایسے رواج پائے ہیں کہ ان کا نام بھی یہاں کے لوگوں نے نہیں سنا۔ مثلاً علم آب وہوا اور برقی مقناطیسی اور کیمسٹری وغیرہ۔ اس واسطے مدت سے ارادہ تھا کہ مبتدیوں کے فائدے کے لئے کوئی کتاب مختصر جامع چند علوم کی زبانِ فرنگ سے ایسا ترجمہ کیا جاوے کہ فرصت قلیل میں اس کی معلومات سے طالب علموں کو کچھ فائدہ میسر ہووے۔ مختصر رسالوں کے دیکھنے سے ان کی طبیعت آشنائے علوم ہوجائے پھر طالبین از خود ارادہ مبسوط کتاب دیکھنے کیلئے کریں گے۔" ۵

دلی کالج کے بعد ایک اہم ادارہ جس نے منصوبہ بند اور باضابطہ طور پر اسے آگے بڑھایا وہ سرسید کی 'سائنٹفک سوسائٹی' تھی۔ اس عہد میں مہاراجہ کشمیر کے دارالترجمہ میں بھی بہت اہم علمی کتابوں کا ترجمہ ہوا اس کے بعد انجمن ترقی اردو کی جب ۱۹۰۱ء میں بنیاد پڑی اردو زبان کی ترقی کے لئے ترجمہ اور اصطلاح سازی کے کام کو نمایاں اہمیت دی گئی۔ اس مدت میں جو نیا تعلیمی نظام اور نصاب

تعلیم ملک کے مدارس میں رائج ہوا اس کے تحت اوسط اور ثانوی سطح پر شمالی ہند اور قدیم ریاست' حیدر آباد میں جدید علوم' قابل لحاظ تعداد میں تالیف و ترجمہ ہو کر شاملِ نصاب ہو چکی تھیں۔ اس صورتحال کے تناظر میں ۱۹۲۰ء میں جب حیدر آباد میں جامعہ عثمانیہ نیز دارالترجمہ کا قیام عمل میں آیا اور یونیورسٹی کی سطح پر مغرب کے علوم و فنون کے لئے اردو کو ذریعہ تعلیم بنایا گیا تو اس تجربہ کی کامیابی میں کوئی غیبی طاقت نہیں' بلکہ اس کی ٹھوس بنیاد اور منطقی اساس تھی اور گزشتہ ۸۰ رسال سے ہموار ہوتی رہی تھی۔ اس کے باوجود اس صداقت سے انکار کفر کے مترادف ہوگا کہ یہ تاریخی کارنامہ ہے کہ حیدر آباد دارالترجمہ نے اردو کو دانشِ عصر سے نہ صرف ہم آہنگ کرنے کی کاوش کی بلکہ اس کے خزانے میں انمول جواہر ریزے ڈال دیئے۔ اس ادارہ کے ماسوا آزادی کے قبل انجمن ترقی اردو' دارالمصنفین' اعظم گڑھ' 'ہندوستانی اکاڈمی الہ آباد' اور 'اردو اکاڈمی جامعہ ملیہ' نے بھی مغربی علوم اور ادب کے مستند اور معیاری ترجمہ شائع کئے۔ آزادی کے بعد جن اداروں نے ترجمہ کے میدان میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا اور اردو زبان و ادب کے سرمایہ میں بیش بہا اضافے کئے' ان میں 'نیشنل بک ٹرسٹ'، 'ساہتیہ اکاڈمی' اور حال ہی میں 'ترقی اردو بورڈ' کے نام نمایاں ہیں۔

جہاں تک مغرب کے ادبی شہ پاروں کے ترجمہ کا سوال ہے اس کا سلسلہ انیسویں صدی کے وسط سے شروع ہو جاتا ہے۔ چنانچہ' گارساں دتاسی' کے کم و بیش تمام سالانہ خطبات میں (جن کا آغاز دسمبر ۱۸۵۰ء سے ہوتا ہے ان ناولوں، اخلاقی قصوں، تمثیلوں اور نظموں کا ذکر ہوتا ہے جو سال بہ سال اردو میں ترجمہ ہوتے رہے۔ اس نے اس بات کی طرف اردو والوں کی توجہ مبذول کرایا کہ بغیر حوالہ کے اور بنا اجازت کسی تصنیف کا ترجمہ کر کے شائع کرنا' چوری کے مترادف ہوگا۔ شاعری کے ترجمہ کے سلسلہ میں اس نے یہ تجویز بھی پیش کی کہ اگر ایسی نظمیں منتخب کی جائیں جن میں انگریزیت کی بجائے عالمگیریت ہوتی تو زیادہ اچھا تھا۔

اردو میں منتخب انگریزی نظموں کا پہلا مجموعہ ''جواہر منظوم'' ترجمہ قلق میرٹھی سے ۱۸۶۴ء میں اور دوسرا مجموعہ منتخب انگریزی نظموں کے منظوم تراجم (مترجم بانکے بہاری لال) ۱۸۶۹ء میں شائع ہوئے۔ پہلے مجموعہ کے دیباچہ میں درج ہے کہ ان منظوم ترجموں پر اسد اللہ خان غالب دہلوی (غالباً) مرزا غالب نے نظرِ ثانی بھی کی تھی' اس کے بعد انجمن لاہور کے شاعر آزاد اور حالی نے انگریزی کی چند نظموں کو اردو کا جامہ بھی پہنایا۔ ۱۹ رویں صدی کے آتے آتے یہ سلسلہ دراز ہوتا چلا

گیا۔ جن شاعروں اور ادیبوں نے اردو زبان کو نئے شعری خلعتوں سے آراستہ کیا ان میں اسمٰعیل میرٹھی، نظم طباطبائی، شرر، نادر کاکوروی، تلوک چند محروم، غلام بھیک نیرنگ، ضامن کشوری، اقبال، ظفر علی خان، سرور جہاں آبادی، الغرض شاید ہی کوئی اہم شاعر رہا ہو جسے انگریزی کی شُد بُد نہ ہو اور انہوں نے انگریزی سے ترجمہ نہ کئے ہوں گے لیکن یہ بھی سچ ہے کہ آج تک ان ترجموں کے معیارات سے کوئی منطقی گفتگو نہ ہوسکی اور نہ ہی جدید شاعری پر اس کے اثرات کتنے اور کس حد تک مرتب ہوئے' اس سلسلہ میں کوئی خاطر خواہ بحث نہیں ملتی۔ اس وقت کے مترجموں نے' انگریزی زبان کی تصنیفات کو زیادہ اہمیت دینی شروع کی جب کہ ترکی، جرمنی، فرانسیسی اور روسی ادب بھی کم ترقی یافتہ نہیں تھے۔ بعض مترجموں نے اس زمانہ میں صرف ان ہی ادیبوں سے اردو شعر وادب اور اس کی تنقید کو ایک نیا رخ اور نیا زاویہ دینے کی پیہم کوششیں کیں جو کسی نہ کسی سبب سے انگریزی سے دور' یورپ کی دوسری زبانوں اور اس کے ادب سے واقف تھے۔ ان میں سجاد حیدر یلدرم، عبدالرحمٰن بجنوری، مولانا ابوالکلام آزاد، ڈاکٹر عابد حسین، ڈاکٹر یوسف حسین خان، ڈاکٹر عبدالعلیم اور پروفیسر مجیب کے نام روز روشن کی طرح عیاں ہے۔ ۱۹۲۰ء کے بعد فرانسیسی' روسی' اور بعض دوسری زبانوں کے ادب کے لئے بھی ترجمہ کے دروازے کھل گئے۔ شاعری کے بجائے بلند پایہ نثری ادب پر توجہ ضرور صرف کی جانے لگی۔ ایک تاریخی سچائی کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا ضروری ہے وہ یہ کہ ترقی پسند تحریک اور بعد میں حلقۂ اربابِ ذوق کے نمائندوں نے بھی بہترین ترجمے پیش کئے لہٰذا ان کی گرانقدر خدمات سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ان لوگوں نے اطالوی، فرانسیسی' چینی، لاطینی اور امریکی ادب کے شاہکاروں سے اردو زبان کو ترجمہ کے حوالہ سے نہ صرف مالا مال کیا بلکہ نئے ترجموں کے لئے ایک نوع کی 'لیک' بھی فراہم کردی۔ ان مترجموں میں منٹو، عزیز احمد، شاہد احمد دہلوی، مخمور جالندھری، سجاد ظہیر، صابرہ زیدی، قیوم نظر، مطلبی فرید آبادی' ظ۔ انصاری، اختر حسین رائے پوری' ڈاکٹر خلیق انجم اور انور عظیم کے نام قابل ذکر ہیں۔ ان حضرات کے علاوہ عنایت اللہ دہلوی، جلیل قدوائی، خواجہ منظور حسین، منصور احمد، نریش کمار شاد، اور دوسرے قابل ذکر ادیبوں نے ترجمہ کو ایک تخلیقی کام سمجھ کر' عالمی ادب کے عہد آفریں شہ پاروں سے اردو زبان وادب کو ثروت مند کرنے کی عمدہ کاوشیں کیں۔ ترجمہ کے میدان میں میراجی کی انفرادیت سے آگے چل کر بات کی جائے گی اور ان کے فنِ ترجمہ نگاری کے مابہ الامتیاز سے مکالمہ قائم کیا جائے گا' فی الوقت ترجمہ کے

فن کے حوالہ سے اس کے سیاق سے گفتگو کی جا رہی ہے۔ جدید ہندوستانی ادیبوں میں ٹیگور، سرت چند، قاضی نذر الاسلام اور چند دوسرے ادیبوں کی تصانیف نے ایک باقاعدہ تحریک نہیں' تو رجحان کہہ سکتے ہیں' اختیار کرنے کی کوشش شروع کر دی۔ آزادی کے بعد اس کی رفتار میں تیز گامی دیکھی گئی۔ حکومت نے بھی اپنے اِشاعتی اداروں کے ذریعہ اس میلان کی طرف نہ صرف توجہ دینا' شروع کی بلکہ اس جذبہ کی ہمت افزائی بھی کی گئی۔ ترجمہ کے بغیر آج کوئی بھی زبان وادب خود کو ترقی یافتہ یا پھر عالم گیر سطح پر مقبول انام ثابت نہیں کر سکتا ہے۔ ترجمہ جیسا کہ بیشتر ادیبوں کا اتفاق ہے کہ یہ صرف ادبی اور لسانی ضرورتوں کی کفیل نہیں ہے' بلکہ تہذیبی تفاعل کا ایک بلیغ اشاریہ بھی ہے' اسے دوسرے لفظوں میں ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ ترجمہ کے معنی ومفہوم میں یہ مضمرات موجِ تہہ نشیں کی طرح موجود ہیں کہ ترجمہ کے ذریعہ ایک تہذیب دوسری تہذیب سے ہم کلام ہوتی ہے اور اس کی خاص وجہ متن میں مضمر خیال' موضوع اور اسلوب کو دوسری زبان میں منتقل کرنا ہے۔ کیونکہ ترجمہ ایک ایسا فن ہے جس پر قدرت حاصل کرنے کے لئے شوق وصلاحیت کے علی الرغم مشق ومزادلت اور اصولی واقفیت بھی درکار ہے۔ اصطلاح سازی' جیسا کہ اکثر کا کہنا ہے کہ ترجمہ کے لئے بہر حال ایک اہم شعبہ ہے' اس سلسلہ میں آل احمد سرور کا یہ اقتباس ملاحظہ کریں:

> ''اصطلاح سازی بہر حال ضروری ہے۔ نئے خیالات کے لئے نئے الفاظ چننے ہوں گے ہاں حال کے بنائے ہوئے اصول کے مطابق اس معاملہ میں احتیاط سے کام لینا ہوگا۔ نئے الفاظ' نئے ذہن کی تشکیل کرتے ہیں۔ اردو کو جدید ذہن سے ہم آہنگ کرنے کیلئے جدید اصطلاحیں بنائے بغیر چارہ نہیں مگر کوئی جدید چیز بالکل جدید نہیں ہوتی یہ کسی پرانی اور بھولی بسری روایت کی تجدید یا توسیع یا ترمیم ہوتی ہے۔ اس لئے ہمارا فرض ہے کہ ہم اپنے سارے خزانے کو کھنگالیں۔ پیشہ وروں کے اصطلاحات سے مدد لیں اور نئی چیزوں' نئے خیالات' نئے لفظوں کو حسب ضروری اختیار کریں۔ یہ نہیں سوچنا چاہئے کہ یہ کتاب کون پڑھے گا؟ طالب علم تو نہ اردو جانتے ہیں نہ انگریزی نہ ہندی ایک طرف ہمیں اس پر اصرار کرنا چاہئے کہ جن کی مادری زبان اردو ہے وہ ثانوی تعلیم اردو سے حاصل کریں تا کہ ان کی بنیاد مضبوط ہو دوسری طرف ہمیں ان کو افسانہ نویسوں اور جذبات کے

حشر سامانی کے بجائے فکر ونظر کی طرف مائل کرنا ہوگا۔ تا کہ وہ جدید ذہن پیدا کر سکیں اور اس جدید ذہن کی مدد سے موجودہ دور کی پُر پیچ اور نت نئے روپ بدلنے والی زندگی کے فرائض سے عہدہ برآ ہو سکیں۔ تراجم اور تصانیف کے کام میں یہی آدرش ہونا چاہئے۔ اس آدرش تک پہنچنے میں دیر لگے گی مگر تاریخ بتاتی ہے کہ اچھے راستے وہی ہوتے ہیں جو سب سے لمبے ہوتے ہیں کیونکہ انہیں میں خلوص وریاض اور خونِ جگر کی مکمل نقش گری ہو سکتی ہے۔'' ۶

ترجمہ، دراصل یہ ایک بدیہی حقیقت ہے کہ یہ بنیادی طور پر ایک لسانی اور تہذیبی مفاہمہ ہے، ایک نوع کی ارادت مندی ہے جو نہ اصل جوہر کی تحصیل کر سکتا ہے اور نہ اسے مقدم قرار دیا جا سکتا ہے۔ مفاہموں کی طرح ترجموں کے بھی مختلف رنگ وروپ ہیں، آج دنیا کی طنابیں کھنچ گئی ہیں اور دنیا، عالمگیر سطح پر ایک اکائی میں منقلب ہوتی جا رہی ہے۔

آج دنیا کی کوئی بھی زبان ترجمہ کے بغیر اپنی آفاقی حیثیت تسلیم نہیں کروا سکتی۔ کیونکہ جب تک نئے خیالات یا نئے تصورات کا خون رگ وپے میں سرایت نہیں کرتا، زندگی کوئی خوشنما موڑ بھی نہیں لیتی۔

کسی بھی زبان کی مقبولیت اور اس کی ہر دل عزیزی کا پیمانہ یا میزان کیا ہوتا ہے؟ اور اس کی اہمیت اور معنویت کن باتوں سے قائم ہوتی ہے، دیکھنا صرف یہ ہوتا ہے کہ کوئی بھی زبان اپنے زمانہ کے علمی سرمایہ اور ادبی ذخیرہ کو کس حد تک اپنے قاری تک پہنچانے کا اہل ثابت ہوتی ہے۔ اردو زبان کی واقعی اسے خوش بختی کہئے، کہ اس زبان نے ابتداء سے ترجمہ کے فن کو نہ صرف اختیار کیا بلکہ اس کے توسط سے دنیا کی بیشتر ترقی یافتہ زبانوں سے اپنے دامن کو لعل وگہر سے مزّین کرنے میں کوئی کسر نہ اٹھا رکھی۔ دوسری اچھی بات یہ ہوئی کہ باہر سے تازہ ہواؤں کے اندر آنے کے لئے اپنے ذہن کے دریچوں کو نہ صرف کھلا رکھا، بلکہ بین الاقوامی کلچر اور تہذیب کے روشن نقوش سے اپنی محفل کو آراستہ بھی کیا۔ لیکن ایک بات ہمیشہ ذہن نشیں رہنی چاہئے کہ سفر کے شروع کرنے سے پہلے، منزل کا تعین بھی لازمی ہے۔

اساسی طور پر ترجمہ نگاری کے لئے کئی درجات ہیں، یعنی اس کی بھی 'فوق ترتیب' ہے Hirerchy، تین اقسام تو میں سمجھتا ہوں کہ بالکل سامنے کی ہے۔ پہلا معلوماتی دوسرا تہذیبی

تیسرا جمالیاتی درجہ ہے۔ کسی بھی تصنیف یا متن میں لفظوں کی یعنی ادبی فرہنگ کی ایک جداگانہ اہمیت ہے اور اس کا تفاعل بھی بہت اہم ہے کیونکہ الفاظ' اقدار کی ترسیل کا ایک موثر حوالہ ہیں۔ ترجمہ کے اہم مقاصد میں اس کا سب سے اہم اور بڑا مقصد زبان کے 'معمول' سے خیالات وتصورات کی ترسیل و ابلاغ کا عمل ہے۔ کیونکہ ترجمہ' جتنا اصل سے قریب ہوگا اور مطابقت بھی رکھے گا' تو ترسیل کا حق اتنا ہی اچھے طریقہ سے ادا ہوگا۔ اس ضمن میں سائنسی علوم کے ترجمہ کو پہلی صف میں رکھا جاسکتا ہے کیونکہ عمدہ ترجمہ کی ضمانت اس بات پر منحصر ہے کہ کتنے شفاف طریقہ سے' اصل معلومات کو ترجمہ کے ذریعہ' ہم دوسری لسانی برادری تک منتقل کر رہے ہیں۔

مذکورہ سطور میں' اصطلاحوں کے بارے میں اور اس کی اہمیت کے بارے میں باتیں کی گئی ہیں۔ لیکن یہاں بھی اصطلاح جو ایک بنیادی مسئلہ ہے' اس کی طرفیں کھولنی ضروری ہیں تا کہ اس کے کردار کے تفاعل کو ڈھنگ سے سمجھا جاسکے۔ چند بنیادی مسائل میں ایک اہم مسئلہ اصطلاحاتِ علمیہ کا ہے۔ جن کا متبادل دوسری زبانوں میں لانا اور اسے برتنا' اتنا آسان بھی نہیں ہوتا کیونکہ اکثر اصطلاحوں کے صحیح متبادلات نہیں ہوتے' اس لئے کبھی کبھی متن میں انتشار پیدا ہو جاتا ہے۔ عربی اور سنسکرت زبان کا المیہ یہ ہے کہ یہ دونوں زبانیں آسان اور عام فہم اصطلاحات دینے سے قاصر ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ ہم لوگ بول چال کی زبان کو رائج کرنے میں کافی پیچھے رہ گئے۔ بول چال کے عام الفاظ سے سینکڑوں مشتقات ممکن ہیں جس کی ترسیل' سنسکرت اور عربی کے مقابلے میں آسان ہے۔ سب سے زیادہ مشکل فلسفیانہ کتابوں کے ترجمہ میں پیش آتی ہے۔ کیونکہ فلسفہ' اشیا کی معلومات فراہم نہیں کرتے بلکہ ان کے بارے میں تصورات کی ایسی دبیز تہہ در تہہ اور پر پیچ صورتحال پیش کرتے ہیں کہ زبان ساتھ نہیں دے پاتی' اس لئے جب کسی فلسفہ کی کتاب کی زبان رواں اور شستہ ہو تو سمجھ لینا چاہئے کہ مترجم نے اصل مشقت سے زیادہ شوخی برتی ہے۔ اس لحاظ سے رواں اور شستہ ہونا' ہمیشہ ترجمہ کے اعلیٰ ہونے کی ضمانت قطعی نہیں ہے۔ کیونکہ ہر صورت' ترجموں کا مقصد معلومات کی ترسیل کرنا ہے اور یہی اس کی کامیابی کی کلید ہے۔

دوسری اس کی اہم سطح' تہذیبی ہے۔ مترجم کو' ایک تہذیبی معنویت کے ساتھ دوسری تہذیب کی معنویت میں ادغام اور انجذاب کے کوائف پیدا کرنا ہوتے ہیں کیونکہ تہذیبیں اقدار کو جنم دیتی ہیں اور تہذیبیں اقدار سے ہی بنتی اور سنورتی ہیں اور ان ہی کے بل بوتے پر پوری انسانی برادری کا ردعمل

متعین ہوتا ہے۔ دنیا میں تہذیب کے معاملات بھی کچھ عجیب وغریب صورتحال کے خلق ہونے کا موجب ہوتے ہیں۔ مثلاً کسی ایک تہذیب میں جو لفظ بہت معتبر اور محترم ہے وہ ہو سکتا ہے' دوسری تہذیب میں لغو، فحش اور مہمل قرار پائے۔ اس لئے آپ دوسرے لفظوں میں ترجمہ کے فن کو' تہذیب کی آبادکاری کا عمل بھی قرار دے سکتے ہیں۔

تیسری اہم سطح جمالیات کی ہے اور یہی مرحلہ سب سے دشوار مرحلہ ہے کیونکہ جمالیاتی کیف و کم نا پیدا کرنا ایک مشکل امر ہے۔ دوسری بات یہ کہ جمالیات کی نمود کا عمل صرف دشوار ہی نہیں بلکہ پُر اسرار اور پیچیدہ عمل بھی ہے۔ دوسرے یہ عمل الفاظ کے سطحی معنوں کے بجائے ان کے متنوع متعلقات کے ذریعہ ادا ہوتا ہے۔ الفاظ صرف معلومات یا محض تصورات کی بگیہ پر آپ کو سفر نہیں کراتا بلکہ ایک خاص قسم کی فضا اور کیفیت سے بھی ہمکنار کراتا ہے۔ ترجمہ کے مسائل پر ڈاکٹر جمیل جالبی نے بڑی عمدہ رائے دی ہے۔

> "اکثر ترجمہ کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ بالکل اصل معلوم ہوتا ہے یہ ایک ایسی غلطی ہے جو ہمارے یاں افسانوں اور ناولوں کے آزاد ترجموں کی وجہ سے راہ پا گئی ہے۔ جب کسی فلسفیانہ یا پیچیدہ تحریر کا ترجمہ کیا تو ظاہر ہے اس میں وہ روانی تو ہرگز پیدا نہیں ہو سکتی جو وہ ترجمہ اصل کا معلوم ہوگا۔ ایسے میں مترجم کا فرض ہے کہ وہ مصنف کے لہجہ اور طرز ادا کا خیال رکھے۔ لفظوں کا ترجمہ قریب قریب معنی ادا کرنے والے الفاظ سے نہ کرے اور ضرورت پڑنے پر نئے مرکبات بنائے، نئی بندشیں تراشے اور نئے الفاظ وضع کرے، ایسے ترجمہ سے آخر کیا فائدہ جو سلاست تو پیدا کر دے لیکن مصنف کی روح، اس کے لہجہ اور شعور کو ہم سے دور کر دے اور ساتھ ساتھ زبان کے مزاج کو اس طرح روایتی روش واظہار و بیان پر قائم رکھے اور اس میں کسی اضافے، نئے امکانات سے روشناس کرانے اور طرز ادا کے نئے نئے ڈھنگ سے آشنا کرانے میں مترجم کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ ترجمہ کے ذریعہ ایک زبان کی تہذیب دوسرے زبان کی تہذیب سے مل کر نئے نئے گل کھلا سکتی ہے۔" [۷]

ایک اہم نکتہ کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہوں گا کیونکہ اس نکتہ کی وضاحت کے بغیر' ترجمہ کے فن کی پوری بحث ہی ادھوری قرار دی جا سکتی ہے' وہ ہے ابلاغ سے مکالمہ قائم کرنا' اس لئے

کہ ترجمہ میں ابلاغ کی بحث بڑی کارآمد اور معنی خیز ہے۔ ابلاغ کی طرفہ حقیقت یہ ہے کہ ایک ہی شخص کو مختلف اوقات میں مختلف طرح سے ابلاغ ہوتا ہے ایک ہی وقت میں مختلف لوگوں کو ابلاغ ہو سکتا ہے چونکہ تمام افراد کی ذہنی صلاحیت اور استعداد یکساں نہیں ہوتی اس لئے ابلاغ کا عمل بھی یکساں نہیں ہوتا۔ ابلاغ کا مسئلہ کچھ عجیب وغریب ہے' ابلاغ زماں ومکاں اور افراد کے تعلق سے اپنی کمیت اور شخصیت کے اعتبار سے مختلف ہوتا ہے۔ ابلاغ کے مسئلہ سے جوجھنے کے لئے' پہلی ضرورت ہے کہ مصنف کے بارے میں باخبر رہا جائے۔ ترجمہ کو مصنف کے فلسفۂ حیات، طرزِ احساس، عملی استعداد، نفسیاتی کوائف اور اس کے فنی طریق کی آگاہی ضروری ہے، چونکہ ہر مصنف موضوع اور مواد کو اپنے طور پر برتنے کی کاوش کرتا ہے۔ اس لئے اس کی تصنیف کی فرہنگ' لفظوں کے درو بست' استعارے' محاورے' پیکروں' علامتوں اور اساطیر وغیرہ کو مصنف کے فکر وفن کی روشنی میں سمجھنا چاہئے۔ دوسری اہم ضرورت مصنف کا اپنے عہد کا رازدار ہونا ہے کوئی فنی تخلیق جس قدر بھی شخصی اور ذاتی ہو لیکن اپنے عہد کی معاشی، تہذیبی، سیاسی، معاشی، ادبی، تعلیمی اور فنی عمل سے وابستہ ہوتی ہے اور اس سے نمو پاتی ہے۔ اس میں روحِ عصر کے علی الرغم دانشِ عصر یا تاریخیت کسی نہ کسی حد تک جلوہ گر ہوتی ہے۔ اس لئے کہا جاتا ہے کہ مصنف کا اپنے عہد کی تحریکات' اقدار اور سماجی تناظرات سے روشناسی نہایت ضروری ہے۔ لفظوں کے لغوی مفاہیم کے ساتھ ساتھ تلازماتی' معنیاتی نظام' لفظوں کے محلِ استعمال جو اکثر بدلتے رہتے ہیں' ان تمام شعبوں کا مترجم کے لئے رمز شناس ہونا ضروری ہے۔ ترجمہ میں ابلاغ کا بڑا موٴثر رول ہے لہٰذا مترجم کو کبھی بھی اس کی کارکردگی اور معنویت سے آنکھیں میچنا نہیں چاہئے۔ مترجم جس زبان سے ترجمہ کر رہا ہے' اس زبان کی ساخت وبافت اور اس کی نحوی بناوٹ کا علم بھی ازبس ضروری ہے۔ ان باتوں کا خیال رکھے بغیر' مترجم کے ذہن میں مصنف کے اصل خیال کا مکمل ابلاغ ممکن العمل نہیں ہو سکتا۔

مختصر یہ کہ ابلاغ کی سطح وہ منزل ہے جہاں قاری کے ذہن پر ایک سے زیادہ معنی کا انکشاف ہوتا ہے اور مترجم کو ایک شعر میں کئی Shades دکھائی دیتے ہیں۔ جس طرح غالب کے اکثر اشعار معنی کے امکانات کے حامل ہیں۔ یہ امکانات کبھی ایک مفہوم کی کئی شاخیں ہیں اور شقیں ہیں اور کبھی کبھی ایک دوسرے سے متصادم بھی، مترجم معنی کے اس بھیڑ چال سے کسی ایک زاویہ کو پکڑ لیتا ہے اور دوسرے معنی سے جان بوجھ کر اغماض برتتا ہے کیونکہ مترجم کا یہ عمل ایک شعوری عمل ہے کیونکہ ترجمہ'

مصنف کے حلقۂ زندگی، اس کے اسلوبِ نگارش، طرزِ ادا، موضوع کی مناسبت اور عبارت کے سیاق و سباق کی روشنی میں پرکھا جاتا ہے۔ کسی نے خوب کہا ہے کہ اتحادِ معنی کا مسئلہ مترجم پر منحصر ہے کہ وہ آئینہ کس رخ سے پکڑتا ہے اور شاہدِ معنی کا کون سا جلوہ دیکھتا اور دکھاتا ہے۔ اعلیٰ اور عمدہ ترجمہ، صرف اس ترجمہ کو کہا جا سکتا ہے، جس میں مترجم، شاعر کے خیال اور جذبہ کو بھی من و عن پیش کرنے کی صلاحیت سے بہرہ مند ہو۔ ترجمہ میں اس بات کا لحاظ رکھنا ضروری ہے کہ ترجمہ میں ابہام اور اہمال کا اہتمام نہ ہو بلکہ زبان رواں دواں اور سلاست و روانی کے اوصاف سے مزین ہو۔ اس کے علاوہ بلیغ اشاروں، کنایوں، فلسفیانہ خیالات، جذبہ کی روداد و تاثر کو پوری شادابی کے ساتھ ترجمہ میں سمویا جاتا ہے۔ اس میں بنیادی خیال، جذبہ و فکر، اسلوب اور تکنیک پر توجہ صرف کی جاتی ہے۔ گویا ترجمہ میں فن کی خارجی اور داخلی عناصر کا خوبصورت امتزاج ہوتا ہے۔ ژولیدہ بیانی، غرابت، تکرار سے احتراز ضروری ہے۔ اگر ترجمہ مذکورہ اوصاف سے تہی دامن ہے یا محروم ہے اور وہ اپنے فرائض کی ادائیگی سے قاصر ہیں تو پھر Translater دراصل Traiter کہلاتا ہے۔ ترجمہ کے فن اور اس کی معنویت کے سلسلہ میں ایک طبقہ میں بڑی غلط فہمیاں رائج ہیں۔ اس لئے کہ ترجمہ کے فن کو کوئی معزز منصب حاصل نہیں تھا لیکن جدید دور میں نہ صرف یہ کہ عزت کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے بلکہ اس کا کام کافی پھیل چکا ہے اور کئی زبانوں سے تخلیقات چاہے وہ نثر میں ہوں یا نظم میں، ترجمہ کئے جا رہے ہیں ترجمہ، دراصل فکری اور علمی سطح پر ایک منظر نامہ خلق کرتا ہے، علم یا کسی بھی شئے کی دریافت کسی قوم کی تنہا میراث نہیں ہے بلکہ اجتماعی طور پر پوری نسل انسانی کی اس پر اجارہ داری ہے۔ ترجمہ کے 'معمول' سے ہم نہ صرف عالمی تناظر میں ایک دوسرے کے جذبات و احساسات میں شریک ہوتے ہیں بلکہ ایک دوسرے کی زبان کے بیش قیمت ذخائر سے بھی کسبِ فیض کرتے ہیں۔

میراجی، ترجمہ کے فن کی روایت کی ایک کڑی ہیں لہٰذا میراجی کے ترجمہ کے ممکنہ زاویوں اور پہلوؤں کی نبض شناسی کے لئے، 'ترجمہ کے فن کی روایت سے ڈسکورس قائم کرنا' میں سمجھتا ہوں ضروری تھا۔ کیونکہ میراجی اس روایت کی ایک نمو ہیں۔ اسے میراجی کے مطالعہ کی وسعت اور بصیرت کے پھیلاؤ اور کشادگی سے عبارت سمجھئے، کہ انہوں نے دنیا کے ادبی ذخائر سے کئی آب دار موتی اپنی زبان میں ترجمہ کے حوالہ سے شامل کر کے، اپنی زبان کے سرمایہ میں نہ صرف اضافہ کے سبب ہوئے بلکہ اس کی عظمت اور توقیر میں چار چاند بھی لگائے اور زبان کو تونگری کے علی الرغم، ثروت مندی بھی بہم پہنچائی۔

یوں تو میراجی کے زیادہ تر ترجمہ' شعر و ادب کے حوالہ سے ہی ہیں۔ ان ترجموں کی وجہ سے ہماری شعریات دلکش اور دلفریب معلوم ہوتی ہے۔ ترجمہ کی طرف میراجی کا خصوصی میلان ان کی ژرف نگاہی اور عمیق نگہی کا بیّن ثبوت ہے۔ یہ ان کی ذہنی اُپج ہی تھی جس نے انہیں ترجمہ نگاری کی طرف راغب کیا۔ ان کے مطالعہ کے انہماک نے' دوسری زبانوں میں لکھی جانے والی ادب کی اہمیت' اس کی معنویت اور اس کے فکری ارتقاء کے منصب کا احساس دلایا۔ اس احساس کے تحت انہوں نے اردو زبان میں ترجمہ کے فن کی روایت کو آگے بڑھانے میں اپنا خونِ جگر صرف کیا۔

میراجی کے ترجموں کی خوبی یہ ہے کہ وہ جس فن پارے کا ترجمہ کرتے ہیں' اسے جب تک اپنی روح میں نہیں اتار لیتے' اسے صفحۂ قرطاس پر نہیں لاتے' ان کے ترجموں میں مقدس سنجیدگی اور شیریں دیوانگی کے شواہد آسانی سے مل جائیں گے۔ انہیں دونوں زبانوں کے مزاج و منہاج کا نہ صرف علم ہے بلکہ اس کا گہرا ادراک بھی ہے یہ اسی وقت ممکن ہوسکتا ہے جب کہ مترجم کو دونوں زبانوں پر یکساں دسترس حاصل ہو۔ ترجمہ کے فن سے متعلق' ان کے بزرگ ہم عصر اور 'ادبی دنیا' کے مالک مولانا صلاح الدین احمد کی' میراجی کے بارے میں جو رائے ہے' اسے بھی ملاحظہ کرلیں۔

> ''ترجمہ بجائے خود ایک بہت مشکل فن ہے۔ اس میں کامیابی کی جو دو تین شرائط ہیں ان میں جیسا کہ آپ جانتے ہیں سب سے بڑی شرط یہ ہے کہ مترجم صاحب ذوق ہو اور دونوں زبانوں کے مزاج سے بخوبی واقف ہو پھر شعر کا ترجمہ شعر میں اور بھی دشوار ہے۔ یوں ترجمہ کرنے کو آپ جیسا چاہیں کریں لیکن ایک زبان کے فن کی روح کو دوسری زبان کے پتلے میں اس طرح داخل کرنا کہ پتلا بولنے لگ جائے اور ترجمہ پر تصنیف کا گمان ہو بہت کم اہل قلم کو ارزانی ہوا ہے اور خود ہماری زبان میں یہ اہمیت چند لکھنے والوں کے حصے میں آئی' ان میں میراجی بے شک و شبہ ایک امتیاز کا مقام رکھتے ہیں۔'' ۸ے

میراجی کے تراجم یوں تو ۳ر (تین) ہیں جس کے اسمائے گرامی کچھ اس طرح ہیں۔

۱) 'مشرق و مغرب کے نغمے'

۲) خیمے کے آس پاس (عمر خیام کی رباعیات)

۳) نگار خانہ۔

جہاں تک 'مشرق و مغرب کے نغمے' کی اشاعت کا معاملہ ہے یہ کتاب پہلے پہل اکاڈمی پنجاب لاہور نے ۱۹۵۸ء میں شائع کی' اس کتاب میں جو مضامین شامل ہیں وہ دراصل ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۱ء کے دوران قلمبند کئے گئے ہیں۔ اس کتاب کے مندرجات 'ادبی دنیا' لاہور میں شائع ہو چکے ہیں۔ اس کی ابتداء کے بارے میں مولوی صلاح الدین احمد صاحب کچھ یوں رقمطراز ہیں:

"یہ غالباً ۱۹۳۸ء کی بات ہے کہ میرا جی میرے یہاں آئے اور پہلی بار انہوں نے مجھے چند چیزیں سنائیں.......... میں نے انہیں اس بات پر آمادہ کیا کہ وہ نہ صرف اپنی یہ مشق جاری رکھیں بلکہ اسے ایک باقاعدہ اور نظم کی صورت عطا کر دیں۔"[9]

ڈاکٹر رشید امجد نے اپنی کتاب 'فن اور شخصیت' میں شامل تراجم کی ایک فہرست شائع کی ہے' اس سے اکتسابِ فیض کرنے کی' یہاں آپ کو ایک کاوش نظر آئے گی لیکن جیسا کہ انہوں نے بھی کہا اور میں نے بھی دوسرے ذرائع سے معلوم کرنے کی کوشش کی ہے لیکن یہاں جو فہرست رقم کی جا رہی ہے وہ مکمل فہرست قطعی نہیں ہے، یہ فہرست تشنہ ہے۔

ان ترجموں کی تفصیل کچھ یوں' نیچے درج کی جا رہی ہے۔

۱)	دیس دیس کے گیت	مشمولہ 'ادبی دنیا' جولائی ۱۹۳۸ء
۲)	چین کی جدید شاعری	ایضاً اگست ۱۹۳۸ء
۳)	مغرب کی ایک مشرقی شاعرہ،	ایضاً نومبر ۱۹۳۸ء۔
۴)	فرانس کی ایک اور آوارہ شاعرہ	ایضاً اپریل، ۱۹۳۸ء

مجموعہ میں جو تراجم شامل ہیں ان کی تفصیل درج ذیل ہے:

۱)	جہاں گرد طلبہ کے گیت	
۲)	امریکہ کا 'ملک الشعرأ'	والٹ وٹ مین
۳)	روس کا ملک الشعرأ	پشکن
۴)	فرانس کا آوارہ شاعر	فرانساں ولاں
۵)	مغرب کا ایک مشرقی شاعر	طامس مور
۶)	انگلستان کا ملک الشعرأ	جان میفیلڈ
۷)	فرانس کا ایک آوارہ شاعر	چارلس بودلیئر

۸)	بنگال کا پہلا شاعر	چنڈی داس
۹)	امریکہ کا تخیل پرست شاعر	ایڈگر ایلن پو
۱۰)	چین کا ملک الشعرأ	لی پو
۱۱)	مغرب کی سب سے بڑی شاعرہ	سیفو
۱۲)	فرانس کا تخیل پرست شاعر	سٹیفانے ملارمے
۱۳)	پرانے ہندوستان کا ایک شاعر	امارو
۱۴)	روما کا روحانی شاعر	کیٹولس
۱۵)	انگلستان کا پیامی شاعر	ڈی ایچ لارنس
۱۶)	کوریا کی قدیم شاعری	
۱۷)	گیشاؤں کے گیت	
۱۸)	وڈیا پتی اور اس کے گیت	
۱۹)	جرمنی کا یہودی شاعر	ہائنے
۲۰)	انگلستان کی تین بہنیں	دی برانٹی سسٹرز

'مشرق ومغرب کے نغمے' کے شعرأ دراصل مختلف زبانوں کے شاعر تھے اور ان کی زبان بھی جدا جدا تھیں، میراجی تمام زبانوں پر دسترس تو نہیں رکھتے تھے لیکن انہیں انگریزی میں اچھا خاصا دخل تھا لہٰذا یہ تمام تراجم انگریزی سے کئے گئے ہیں۔ میراجی کے مطالعہ کی کوئی حد تھی کہ نہیں مجھے نہیں معلوم لہٰذا ان تمام شاعروں تک میراجی کی رسائی میں انگریزی زبان کا بڑا ہاتھ ہے۔ وہ انگریزی کے مزاج داں تھے۔ انہیں اپنے مطالعہ کے دوران بے شمار مجموعوں کو دیکھنے کا موقع ملا۔ انگریزی زبان کی خوبی یہ ہے کہ اس زبان میں کئی Anthologies موجود ہیں۔ سرحد کی اس جانب میراجی سے متعلق ایک خاتون ممتاز بیگم نے اس بات کا انکشاف کیا ہے کہ 'مشرق ومغرب کے نغمے'

(An anthology of world poetry edited by mark rolen doren)

ممتاز بیگم کے نزدیک دونوں کتابوں میں مماثلت کے جو پہلو نظر آئے وہ دراصل دونوں کتابوں میں مندرجات کی ترتیب وتہذیب ہے، دوسری مماثلت جو انہیں نظر آئی وہ دونوں کتابوں کے متعلق شعرأ اور ان کی نظموں کا اشتراک ہے۔ انہوں نے اس اشتراک کی تفصیل کچھ یوں بیان کی ہے۔

یونانی شاعرہ سیفو کی نظم 'طوفان' دونوں کتابوں میں موجود ہے، چینی شاعر پو کی نظم 'چاند'، 'میں اور میرا سایہ' بھی دونوں کتابوں میں موجود ہے۔ فرانس کے شاعروں، فرانس ولاں، چارلس بودلیئر اور ملارمے کی نظمیں بھی، دونوں کتابوں میں مشترک ہیں۔ ان تینوں شاعروں کی نظمیں مشترک ہیں۔

پردیسی خوشبو Perfume Exelique p. 765

ملارمے نظم L' apres mile Dua Fauna

نازنینوں کا نوحہ The ballad of dead ladies P.727

فرانساں ولاں

"لیکن میراجی کے ان ترجموں سے گزرنے کے بعد کسی کو بھی بڑی حیرانی ہوگی کہ انہوں نے نہ صرف متن کا لفظی ترجمہ کیا ہے اور نہ ہی انہوں نے خود کو اصل متن کے قریب کر رکھا ہے بلکہ ضرورت اور ماحول کے اِقتضا کے مطابق اصلی متن سے انحراف کیا ہے۔ بلکہ جہاں جہاں محسوس کیا ہے وہاں انہوں نے کرداروں کے نام بدلنے سے بھی دریغ نہیں کیا اور نہ ہی سالوں اور فضا میں بھی تھوڑے بہت تغیر کو ضروری جانا۔ ان کا بظاہر مقصد یہ تھا کہ ان کے ترجمے مانوسیت سے ہمکنار ہو سکیں' کہا جاتا ہے کہ ترجمہ کی بڑائی اس خوبی میں مضمر ہے کہ اس پر طبع زاد ہونے کا گماں ہو میراجی نے بعض طویل نظموں کو تین سطروں میں سمیٹنے کی بھی سعی کی ہے۔ اس کی ایک ذرّیں مثال 'سیفو' کی نظم 'Storm' کی ہے یہ نظم یوں تو انگریزی میں بارہ لائنوں پر مشتمل ہے مگر میراجی نے اسے ۴ لائنوں میں منتقل کیا ہے۔ رشید امجد نے اپنی کتاب میں ایک جگہ لکھا ہے بلکہ انکشاف کیا ہے کہ (یہ چار مصرعے جو میراجی نے رقم کیے ہیں۔ وہ بھی منصور احمد سے مستعار ہیں۔" ۱۰

جب عشق کے آثار نظر آتے ہیں
اس طرح یہ جسم و روح گھبراتے ہیں
طوفان میں جس طرح ہوا کے اندر
اشجار کہستاں کے تھرّاتے ہیں

'طوفان'

میراجی نے کبھی بھی ترجمہ میں متن کی ہو بہو وہ حالت نہیں رکھی ہے جس سے متن بنیادی طور پر عبارت ہے۔ انہوں نے ہمیشہ یہ کوشش کی ہے کہ اصل متن سے نہ صرف انحراف کیا جائے بلکہ اسے اپنی زمین اور اس کے ارضی حوابوں کے قریب لایا جائے' اس میں اپنے ماحول اور فضا کی خوشبو شامل کی جائے۔ تاکہ وہ نظم کا ترجمہ ہماری آب و ہوا سے نہ صرف مانوس ہو جائے بلکہ بجائے اجنبیت کے بے تکلفی کی فضا بھی محسوس ہو۔

لی پو کی ایک نظم " Drinking alone in the moon light"

یوں تو یہ نظم تیرہ سطروں پر مشتمل ہے۔ لیکن میراجی نے 'چاند اور میرا سایہ' کے عنوان سے بڑھا کر ۲۴ سطریں کر دی ہیں۔

لی پو کی نظم یوں ہے:

" Drinking alone in the moon light"

A Pot of the wine among flowers.

I alone, drinking without a Companion I lift the cup and invite the bright moon. my shadow opposite.

Certainly makes us three but the moon can not drink.

And my shadow follows the motions of my body in vain.

For the briefest time are the moon and my Shodow my companions.

Oh, be joyful one must make the most spring.

I saving the moon walks for work systamitically.

I Dance, and Shadow Shalters and becomes confused.

In my walking movments we are happy blended.

When I drink we are devided from one another and scattered.

For a long time I Shall be abliged to wander without intention.

But we well bed our appontment by the far-off cloudy river.

میراجی کی مذکورہ نظم کا ترجمہ یوں ہے:

چاند، میں اور میرا سایا

کھلے ہیں پھول پیڑوں پر

میں ان کے پاس بیٹھا ہوں

لئے مَیا کو پہلو میں

اکیلے بادہ نوشی کر رہا ہوں میں

کہاں ہیں میرے ساتھی، ہاں، کہاں ہیں میرے ساتھی

وہ تو مہتاب مجھ کو دیکھتا ہے آسمانوں سے

درخشانی کو اس کے دیکھ کر میں نے اٹھایا ہاتھ میں ساغر، پکارا تھا......

یہ دیکھو آگے آگے میرے لرزاں ہے میرا سایہ!

نہیں ہم تین ہیں، ہم تین ہیں، تنہا نہیں ہوں میں

اگرچہ ماہ رخشاں بادہ نوشی کر نہیں سکتا

مرے ہر طرف سایہ بھی مرا رقص کرتا ہے

مگر ہم آج سب ساتھی ہیں، تینوں، تینوں ساتھی ہیں

شرابی، ماہ رخشاں اور میرا سایا

میں گاتا ہوں، مَے وحشی فضاؤں میں خراماں ہے

میں رقصاں ہوں، مرا سایہ بھی ہر سو لڑکھڑاتا ہے

ابھی بیدار ہیں ہم، آؤ محوِ عیش ہو جائیں!

بس ایک میٹھی سی مدہوشی میں اس درجہ قوت ہے

کہ وہ ہم کو جدا کر دے!

چلو ہم آج اک اس قسم کا عہدِ وفا باندھیں

کہ یہ انسان جو فانی ہیں، اس کو جان سکتے ہیں نہیں ہرگز

ہم اکثر اسی جگہ آ کر ملیں گے شام کے نمدار لمحوں میں
کھلی، پھیلی ہوئی بھیگی ہوئی رنگین فضاؤں میں۔"

ملارمے کی نظم

" L' Apres midi dum fauna"

یہ ترجمہ انگریزی میں ۱۱۲ سطروں اور ۴ صفحے پر مشتمل ہے۔ لیکن میراجی اس کا ترجمہ ۱۵۵ سطروں یعنی کہ (۹) صفحات میں کی ہے۔ دوسرے یہ کہ میراجی نے اصل متن سے انحراف بھی کیا ہے اور ترجمہ میں امکان بھر کوشش اسے آزاد رکھنے کی ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے ترجمہ کو مقامیت سے ہم آہنگ کرنے کی بھی سعی کی ہے۔ میراجی نے نظم کے کردار فلورا کو اور دوسری عورتوں کو گوپیوں میں مبدّل کر دیا ہے ٹھیک اسی طرح انہوں نے فرانس دلاں کی نظم "The Ballad of dead ladies". کا ترجمہ جو ('نازنینوں کے نوحہ کے عنوان سے کیا ہے') اس میں بھی رومن نام کے بجائے کنہیا کی گوپیاں سے بدل دیا ہے میراجی کے اس طرح کے تغیرات اور ترمیمات کا مقصد صرف اور صرف ہندوستانی مزاج میں پوری نظم کو ڈھالنا ہے تاکہ غیر مانوس ناموں سے اجنبیت نہ پیدا ہو اور ہندوستانی قاری کو اس میں اجنبیت اور غرابت کا احساس تک نہ ہو۔ میراجی کا اساسی مقصد' روح کی بازیافت کرنا تھا۔ اس لئے میراجی کو اس نکتہ کی آگاہی تھی کہ ترجمہ صرف لفظ کے دردو بست کا کھولنا نہیں ہوتا بلکہ اس میں مضمر روح اور مستور معنی کی یافت' ترجمہ کا اولین فریضہ ہے۔ لہٰذا وہ ترجمہ کرتے وقت متن میں کئی تغیرات سے بھی کام لیتے تھے۔ انہیں نظم میں جو فضا قائم ہے اسے اپنی فضا اور آب وہوا سے ہم آہنگ کرنا ہوتا تھا۔ بعض لوگ اس طرح کے طریقۂ کار پر معترض ہو سکتے ہیں کہ اس طرح کے طرزِ عمل سے نظم کی Originality پر حرف آ سکتا ہے، لیکن میراجی کا یہ طرزِ خاص تھا۔ میراجی کے ترجمہ کی جو سب سے نمایاں خوبی ہے اس کے اسلوب اور موضوع کی کامل ہم آہنگی ہے' مولانا صلاح الدین احمد' میراجی کے ان کمالات کے بارے میں یوں رقمطراز ہیں۔

"میراجی کے ترجمہ کی سب سے بڑی دلآویز خصوصیت یہ ہے کہ وہ موضوع کے مطابق اپنی زبان بدل لیتے ہیں گرچہ اسلوب بیان نہیں بدلتے آپ ان کے دو مختلف فن پاروں میں مختلف المزاج الفاظ پائیں گے لیکن وہ جس انداز سے بیان کے رشتے میں پروتے ہیں وہ ایک شدید انفرادی کیفیت رکھتا ہے اور آپ ہزار

مختلف پاروں میں بھی ان کے فن پارے کو علاحدہ کر سکتے ہیں۔ یہ بات شاید طبع زاد
نگارشات میں بعض دیگر ادیبوں کے یاں بھی پائی جاتی ہے۔ لیکن میراجی کی جہت
یہ ہے کہ ان کے تراجم بھی ان کے اسٹائل کے بدرجہ غایت وفادار ہیں۔''[۱۱]

میراجی کے ترجمہ کی ایک اور خصوصیت متن کے ساتھ زبان اور اسلوب کی مکمل ہم رشتگی ہے اور یہ خوبی، تخلیق کے ساتھ اخلاص اور انہماک کے بغیر ممکن نہیں، جب تک کسی تخلیق سے آپ کو والہانہ عشق نہ ہوگا، یہ خصائص آپ کے حصہ میں نہیں آسکتی، کیونکہ میراجی ان اسرار سے بخوبی واقف ہیں کہ ماحول کی اجنبیت، ابلاغ کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔ لہٰذا ترجمہ کرتے وقت میراجی ان باتوں کو پیش نظر ضرور رکھتے تھے۔ کبھی کبھی تو ان کے ترجمہ طبع زاد تخلیق کا بدل معلوم ہوتے تھے۔ ان کے ترجموں سے وہ لوگ بھی محظوظ ہوئے جو انگریزی زبان، اس کی ثقافت اور اس کے ماحول سے واقف نہیں تھے۔ میراجی کے مطالعہ کی وسعت اور ان کی کشادہ نظری پر پہلے بھی بات ہو چکی ہے لیکن یہ کہے بغیر نہیں رہا جا سکتا کہ انہوں نے مختلف زبانوں کے ادیبوں اور شاعروں کو اردو میں متعارف ہی نہیں کرایا بلکہ ان فن پاروں کے خوبصورت اور بامعنی تجزیہ بھی کیے اور اس طرح قارئین اور ان فن پاروں کے درمیان ایک نوع کے رابطہ کو اُستوار کرنے کی عمدہ کاوش بھی کی۔ ایک اور بات کہ میراجی کی نثر سلیس، سادہ اور سریع الفہم ہے کیونکہ ان کے منظوم کلام کے مقابلے میں ان کی نظم ہر طرح کے حجاب اور ابہام سے پاک ہے۔ 'مشرق و مغرب کے نغمے' میں جن فنکاروں کے حوالہ سے میراجی نے ڈسکورس قائم کیا ہے وہ کسی نہ کسی سطح پر میراجی سے ہم آہنگی اور ہم مشربی کا پتہ دیتے ہیں، ڈاکٹر سلیم اختر نے ٹھیک اس طرح کی صورتحال پر اپنی عمدہ رائے دی ہے' آپ بھی ملاحظہ کریں۔

''میراجی نے بیشتر ایسے شعراء کو اس مجموعہ (مشرق و مغرب کے نغمے) ترجمہ
کرنے کے لئے چنا ہے۔ جن کی شخصیت میراجی سے مماثلت رکھتی ہے۔''[۱۲]

میراجی نے کمال ہوشیاری سے شاعر کی اختصاصی خصوصیت کو یوں ضمنی عنوان بنایا ہے کہ اس فنکار کی تفہیم و تجزیہ کے تفاعل میں وہ ایک ایسا اشارہ بن جاتا ہے کہ جن کی طرفیں کھولنے سے اس شاعر یا اس فنکار کے فن کے ابعاد پورے طور پر روشن ہو جاتے ہیں۔ چند مثالیں' درج ذیل پیش کی جا رہی ہیں جن سے 'مذکورہ نکات کی تصدیق اور توثیق میں آسانی ہوگی۔

۱) فرانسی کا آوارہ شاعر۔ فرانساولاں

۲)　مغرب کا ایک مشرقی شاعر۔ تھامس مور

۳)　فرانس کا ایک اور آوارہ شاعر۔ چارلس بودلیئر

۴)　امریکہ کا تخیل پرست شاعر۔ ایڈگر ایلین پو

آگے اس سلسلہ میں سلیم اختر، میراجی اور ان کے منتخب شعراء کے درمیان مشابہت اور مغائرت، دونوں پہلوؤں کا احاطہ عمدہ طریقہ سے کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

> ''خود اس انتخاب میں شامل شعراء ایسے ہیں جن کی زندگی کے مخصوص صنفی میلانات میں خود میراجی کی نفسی سرگزشت کی بعض کڑیاں تلاش کی جا سکتی ہیں۔'' ۱۳

اس ضمن میں ریمبو، بودلیئر، ایڈگر ایلین پو، اور ڈی ایچ لارنس وغیرہ کا بطور خاص نام لیا جا سکتا ہے۔ جن میں کچھ نفسیاتی مریض تھے تو کچھ جنسی الجھنوں کا شکار...... ایک انتہا پر جاپانی (گیشاؤں) کے گیت اور ہم جنس شاعرہ سیفو نظر آتی ہے تو دوسری طرف پوتر کہانی سنانے والے چنڈی داس...... الغرض ان میں سے بیشتر شعراء اور ان کی شاعری کے مخصوص انداز کی روشنی میں میراجی کی ذہنی دلچسپیوں اور اس کی مخصوص اُفتادِ طبع کو بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ میراجی کی شخصیت اور اس کے تخلیقی پرسونا (Creative Persona) کے تانے بانے کی تفہیم کے لئے یہ ازبس ضروری ہے کہ ہم ان ترجموں اور مضامین کے اندرون سفر کریں اور ان ترجموں سے روبرو ہونے کی کوشش کریں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے اس سلسلہ میں بڑی گرانقدر باتیں کی ہیں کہ آخر میراجی کی شاعری اور ان کے ترجموں سے کس طرح رجوع کیا جائے۔

> ''میراجی کی شاعری اور ان مضامین کے ایک ساتھ مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میراجی کی شخصیت اور اس کی تعمیر کے عمل اور ان کی شاعری کے کم و بیش سارے عوامل و تصورات، مضامین میں پھیل کر ان کی شاعری میں سمٹ آتے ہیں۔ ان مضامین میں جو سوالات انہوں نے اٹھائے ہیں جن باتوں کی طرف خصوصیت سے زور دیا ہے اور جو خصوصیات مختلف شعراء کی واضح کی ہیں، وہ خود میراجی کے مزاج اور ذات کی آئینہ دار ہیں ان کی باطنی شخصیت اور روح ان کی شاعری کے حوالہ سے بول رہی ہے۔ سفر لمبا ہے ذرا آگے چلیں...... میراجی کو تصور

سے پیار ہے ان کی شاعری میں چیزیں نہیں بلکہ چیزوں کا تصور ملتا ہے۔ انہیں عورت سے زیادہ عورت کا تصور عزیز ہے۔ منظر بھی منظر بن کر نہیں بلکہ تصور بن کر شاعری میں آتا ہے۔''

یاں تصور کو میں اب اپنے بنا کر دولہا
اس پردے کے نہاں خانے میں لے جاؤں گا

'لب جوئبارے'

بند ہوتا ہوا کھلتا ہوا دروازہ ہے
ہاں یہی منظر لبریز بلاغت اب تو
آئینہ خانہ میں آنکھوں کے جھلکتا ہے مدام

'اُفتاد'

یہی عمل آگے بڑھ کر حقیقت کو خواب بنانے کے عمل میں بدل جاتا ہے اور یہ انہماک اس قدر بڑھتا ہے کہ حقیقت بے معنی ہو جاتی ہے اور خواب اس کی جگہ لے لیتا ہے، استمنا بالید بھی تصور کو عزیز رکھنے اور حقیقت کو خواب بنانے کی کوشش کا ایک عمل ہے۔''[14]

میراجی کے تصورات کی فہم میں، کئی معاملات درپیش آتے ہیں 'مشرق و مغرب کے نغمے' کے توسط سے انہوں نے تصور کے اساسی کردار سے ہمیں روشناس کرانا چاہا ہے۔ ان کی نگاہ میں تصور وہ شئے ہے جس کے ذریعہ ان کی ذات کے مختلف النوع الجھنوں کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے، خود میراجی نے کئی مضامین میں ہماری توجہ مبذول کرانے کی کئی بار کوششیں کی ہیں۔ چنڈی داس پر لکھتے ہوئے رقم طراز ہیں۔

''درحقیقت تصورات کی پوجا ان کے خون میں کچھ اس طرح گھل مل گئی ہے کہ وہ اس کی جبلت ہی معلوم ہوتی ہے۔ تصورات، تخیل کی پیداوار ہیں۔ اگرچہ خیال اور عمل میں بظاہر ایک نمایاں فرق نظر آتا ہے اور آج کل کے سائنٹفک زمانہ میں عمل کو ہی اکثر لوگ برتر سمجھتے ہیں لیکن ہمیں اس بات کو کبھی نہیں بھولنا چاہئے کہ عمل بھی تاریخ کے دائرے میں داخل ہوتے ہی محض خیال بن کر رہ جاتا ہے اور اس لحاظ سے تخیل ہی اس زندگی میں بنیادی چیز ہے۔''[15]

تصور کو تخیل کی پیداوار سمجھ کر اسے بنیادی چیز کہنے کے معنی یہ ہیں کہ اسے تخلیق کا اساسی عمل قرار دیتے ہیں۔ اس کتاب میں آگے وہ فرماتے ہیں کہ:

''ہندوستانی ذہن کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ روز مرہ کی بھی چیزوں سے آدرشی تصورات قائم کرتا ہے اور پھر ان تصورات کو مجسموں کی شکل میں ڈھال کر پوجتا ہے اور اس چکر میں اس کی ذہنی زندگی اور جذبۂ عبودیت کی تسکین ہوتی ہے۔ جمنا اور برندابن ہندوستان کے نقشے میں مادی صورت لئے موجود ہیں لیکن اسی مادی صورت سے ہندوستانی ذہانت ایک تخیلی کیفیت اخذ کرتی ہے اور برندا بن کو محض ایک جنگل کی بجائے ذہنِ انسانی کا استعارہ بنا دیتی ہے۔'' [16]

مذکورہ اقتباسات کے درج کرنے کا واحد مقصد یہ ہے کہ میراجی کی 'شعریات' کی صحیح تفہیم، کیونکہ میراجی کے تصورات جنہیں ہم' ان کے شعری تصورات سے بھی موسوم کرتے ہیں وہ دراصل روزمرہ کی چیزوں کی رہینِ منت ہیں۔ میراجی کے یہاں یہی چیزیں تصورات میں منقلب ہو کر ان کے تخلیقی وفکری آدرش کا روپ دھارن کر لیتی ہیں۔ وہ اپنے کلام میں نہ صرف خواب دیکھتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں بلکہ ان کی شاعری کے منظر نامہ پر ایک خواب آگیں جو فضا ملتی ہے وہ شاید ان ہی تصورات کا ظلِ ثانی ہے۔

''خواب دیکھنا ہی میری زندگی کا حاصل رہا ہے اس لئے میں نے اپنے لئے سپنوں کی ایک کٹیا بنالی ہے۔''

میں کون ہوں، کیا ہوں، کیا جانے، من بس میں کیا اور بھول گئی
جب آنکھ کھلی اور ہوش آیا تب سوچ لگی الجھن سی ہوئی
پھر گونج سی کانوں میں آئی وہ سندر تھی سپنوں کی پری

(اجنبی انجان عورت رات کی)

حیرت کی بات یہ ہے کہ میراجی نے 'مشرق و مغرب کے نغمے' میں بیشتر مضامین ایسے قلمبند کئے ہیں جہاں ان کی شاعری کے قوام فراہم ہوتے نظر آتے ہیں یا پھر ان کے بیشتر مضامین کے سرچشمہ معلوم ہوتے ہیں یا پھر ان میں غضب کی مماثلت دیکھی جا سکتی ہے۔ مثال کے طور پر ایڈگر ایلن پو پر

مضمون لکھتے وقت جہاں میراجی نے سپنوں پر زور دیا تھا' وہیں اس نکتہ پر بھی ان کا اصرار رہا کہ

"وہ جو باتیں زندگی میں حاصل نہ کرسکتا ان کے تصورات قائم کرلیتا، زندگی میں محبوب عورتیں اس کو حاصل نہ ہوسکیں اس لئے کیا سپنوں میں وہ موت پر حیات بعد الممات کے نظریے سے فتح حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اس کا یہ انہماک اس قدر بڑھ گیا تھا کہ اسے حقیقت سے کوئی دلچسپی نہ رہی تھی۔ اس کی کسی تحریر سے پتہ نہیں چلتا کہ اس کے زمانہ میں امریکہ میں غلامی کے انسداد کا مسئلہ بھی تھا یا میکسیکو کی جنگ بھی ہوئی تھی۔" [17]

میراجی کی شاعری بھی اسی طرح کے تخلیقی عمل سے ہم کلام نظر آتی ہے، ان کے یہاں نظموں کے منظرنامہ پر جو خواب آگیں دھندلکے دکھائی دیتے ہیں وہ ان ہی طرح کے تصورات کے زائیدہ معلوم ہوتے ہیں کیونکہ میراجی نے جو باتیں ایڈگرایلن پو کے متعلق کہی ہیں' وہ باتیں خود ان کے یہاں بھی ادب کا ایک سنجیدہ قاری آسانی سے تلاش کرلیتا ہے۔ ان کے یہاں تنہائی کی جو شدت اور جو بیان ملتا ہے وہ کچھ اس طرح کی صورتحال کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے جس طرح کی صورتحال سے ایڈ گرایلن پو بھی گزرا تھا۔ میں نے اکثر اپنی تحریروں میں یہ بات کہی ہے کہ ہمیں فنکار کی باتوں کو اہمیت دینا چاہیے' لیکن آنکھ موند کر نہیں کیونکہ ہم تجزیہ کے عمل میں کنڈیشنڈ نہ ہوجائیں اور کسی خاص فن پارہ کے تعین قدر سے قاصر نہ رہ جائیں' لہٰذا ان باتوں کا دھیان رکھنا ضروری ہے۔ مگر یہ بات بھی درست ہے کہ فنکار کی باتیں اس کے فن میں کسی نہ کسی شکل میں اپنا اظہار ضرور کرتی ہے۔ لہٰذا میراجی نے جن فنکاروں کے ترجمے کئے ہیں ان میں انہوں نے نہ صرف محویت اور انہماک کا ثبوت دیا ہے بلکہ ذہانت و فطانت سے کام لینے کی اکثر کوششیں بھی کی ہیں ورنہ وہ اتنا کامیاب ترجمہ کرنے سے معذور رہتے۔

میراجی کا اختصاص یہ ہے کہ وہ ترجمہ کے ساتھ ساتھ اس شاعر کا تعارف بھی مکالمہ کی صورت میں قاری سے کرانے کا ہنر بھی خوب جانتے ہیں اور اس طرح ان کے ترجموں کو پڑھنے والا صرف اس فنکار سے ہی متعارف نہیں ہوتا' بلکہ وہ اس فنکار کے حوالہ سے اس کے عہد اور تہذیبی انسلاکات سے بھی بہت حد تک بہرہ مند ہوجاتا ہے۔ میراجی' تخلیق کار کا تقابلی مطالعہ بھی کرتے ہیں اور وہ ترجمہ اتنی فنکارانہ چابک دستی کے ساتھ کرتے ہیں کہ ہم اس فنکار کی شخصیت اور اس کی تہذیب کی مختلف

کرتوتوں سے نہ صرف آشنا ہوتے ہیں بلکہ ادراک وفہم سے بھی آگاہ ہوتے ہیں، جس تہذیب میں وہ فن پارہ پروان چڑھتا ہے ان کے حقائق سے انکار نہیں کیا جا سکتا اور ترجمہ کے حوالہ سے یہ تصور عام ہے کہ ترجمہ کے ذریعہ ایک تہذیب دوسری تہذیب سے صرف ہم کلام نہیں ہوتی، چونکہ ہر تہذیب کی زبان، اس کے معتقدات، رسمیات اور کائنات کے تصور کے سبب ایک دوسرے سے منفرد اور جدا ہوتے ہیں۔ اس لئے دیکھا گیا ہے کہ ان باتوں کی بنیاد پر تہذیب دراصل خود میں سمیٹنے کا رجحان رکھتی ہے۔ اس رجحان کی وجہ سے تہذیب خود کو خود کفیل سمجھنا شروع کرتی ہے جس کی وجہ سے اس کا ارتقاء رک سا جاتا ہے اور یہ تہذیب ایک دوسرے کے لئے نہ صرف اجنبی، بلکہ حریف بھی دکھائی دیتی ہے۔ لیکن ترجمہ کی عظمت اس خوبی میں مضمر ہے کہ یہ تہذیب کے خود کفیل ہونے کی حالت کو واضح کرتا ہے اور ایک دوسرے کے حریف ہونے کی بجائے حلیف بننے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔

میراجی کا ایک غیر معمولی کارنامہ ترجمہ کے میدان میں یہ ہے کہ ان کے ترجموں میں مغرب اور مشرق، دونوں کے فنکار اپنے طور پر ادبی رویوں کے ساتھ ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اس سلسلہ میں ناصر عباس نیر نے بڑی دلچسپ گفتگو کی ہے۔

> ''میراجی کے تراجم کی فضا کثیر الثقافتی پس منظر اور ہمہ دیسی زاویۂ نظر سے عبارت ہے۔ یہ قومیت پرستی کے متوازی ایک اور دنیا ہے۔ یہی اس دنیا کی معنویت ہے کہ یہ دنیا مختلف زمانوں، مختلف تخیلات اور مختلف تضادات اور اکثر تناقضات کی دنیا ہے جسے اگر کسی شئے نے باندھ رکھا ہے تو وہ ادبیت کا دھاگا ہے ایک ایسی 'روحِ جمال' جو مختلف زمانوں میں مختلف رنگوں میں ظاہر ہوتی ہے۔ یہاں ازمنہ وسطیٰ کے یورپ کے جہاں گرد طلبا کے گیت بھی ہیں، جو علم کی تلاش میں یورپ کی مختلف یونیورسٹیوں کی خاک چھانتے پھرتے تھے اور بغیر دولت کے، بغیر فکر وتردد کے بے پروا، عشرت پسند، وہ ایک آزاد زندگی بسر کرتے تھے اور منطق و دینیات کے کسی مسئلہ پر بحث کرنے کی بجائے شراب وشعر ونغمہ، عورت ان کے دل پسند موضوعِ سخن ہوا کرتے تھے۔ یہاں پشکن جیسا شاعر بھی ہے جو کسی بڑے شاعر کو نہیں اپنی انا کو سب سے بڑا معلم سمجھتا تھا اور جو نہ باغی تھا، نہ مصلح، نہ آزاد خیال اور نہ قدامت پسند وہ بس ایک جمہوریت پسند انسان تھا (وہ بھی میراجی کی طرح

۳۷ برس اور چند ماہ زندہ رہا) اس طرح فرانس کے پندرھویں صدی کے فرانس ولاں اور انیسویں صدی کے بودلیئر جیسے آوارہ شاعر بھی ہیں، دونوں کی شخصیت اور شاعری اجتماع ضدین تھی اور بودلیئر بھی کچھ ایسا تھا اسے بھی ایک آرزو تھی کسبِ کمال بقول میراجی وہ ایک گنہگار ہے لیکن اس کی حیثیت ایک قاضی کی ہے وہ ایک معلمِ اخلاق ہے لیکن اسے بدی کی خوش کُن کیفیات کا ایک گہرا، تیز اور شدید احساس ہے۔ پھر انیسویں صدی کا ملارمے بھی ہے جو مشکل پسند ہے مگر جس کے کلام سے ہم سمجھ سکتے ہیں کہ خالص شاعری کیا ہے۔ یہیں پانچویں صدی کے سنسکرت شاعر امارو بھی ہے۔ جس نے سنسکرت ادب میں پہلی بار اس حقیقت کو منوایا کہ صرف محبت کو شاعری کا بنیادی موضوع بنا کر گوناگوں نغمے چھیڑے جا سکتے ہیں اور یہی پندرھوں صدی کا بنگالی شاعر چنڈی داس بھی ہے جو ایک برہمن تھا مگر رامی دھومن کے عشق میں گرفتار ہو کر ذات سے باہر اور وطن باہر ہوا۔ نیز جس کا عقیدہ تھا کہ جنسی محبت ہی سے خدا کی طرف دھیان لگایا جا سکتا ہے۔ اصل یہ ہے کہ میراجی ان متضاد متنوع خصوصیات کے حامل شعراء کے ترجموں سے یہ باور کراتے ہیں کہ ہر شاعرانہ آواز اور ہر انسانی جذبہ کو اظہار کی آزادی ہے۔"[۸]

میراجی' کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ بڑے خوابوں میں یقین نہیں رکھنے کے بجائے' انہوں نے چھوٹے خوابوں کو ترجیح دینا ضروری سمجھا۔ میراجی کے ترجمہ' درج ذیل نقل کئے جاتے ہیں تا کہ آپ میراجی کے ترجمہ کے ساتھ ان کے انتخابی معیار کو بھی سمجھ سکیں۔

"مست عشرت کا کوئی مول نہیں / مرے قریں
نفس کی بہجتِ مستانہ، غضب، سرجوشی / ان کی قیمت ہی نہیں /
بازوؤں میں مرے ایک سانپ کی مانند کوئی / جسمِ حسیں

'سنجوگ' پشکن

وہ ایک مہرِ آبنوی ہے۔ ایک نجمِ سیاہ اور اس کے باوجود نور و مسرت کی کرنیں، اس میں سے پھوٹ رہی ہیں' بلکہ وہ ایک ایسے چاند کی طرح ہے جس نے اسے اپنا لیا ہے۔ وہ چاند گیتوں کا دھندلا، پژمردہ سیارہ نہیں جو کسی کٹھور دلہن کی طرح ہو، بلکہ

وحشی، سرگرداں اور مدہوش چاند جو کسی طوفانی رات کے آسمان میں آویزاں ہو، وہ سیمیں سیّارہ نہیں جو لوگوں کے مطمئن خوابوں میں مسکراتا ہو، بلکہ ایک سانولی غضب ناک دیوی جسے جادو کے اثر سے آسمانوں سے نکال دیا گیا ہو۔ جسے ساحروں نے ڈری ہوئی دھرتی پر پرانے زمانوں سے آج تک ناچنے پر مجبور رکھا ہو۔

('سانولا گیت' چارلس بودلیئر)

اے دریا میں نے تجھے منبع پر بھی دیکھا ہے
ایک بچہ بھی تجھے پھلانگ سکتا ہے
پھولوں کی ٹہنی سے بھی تیرا رستہ بدلا جا سکتا ہے
لیکن اب تو ایک پھیلا ہوا طوفان ہے
اور اچھی سے اچھی کشتی کو بھنور میں گھیر سکتا ہے۔ افسوس، دیاتی! دیاتی کی محبت!!!

('مرڈ امارو)

وہ مر چکی ہے لیکن پھول اب بھی مسکراتے ہیں/
اے موت! اس لڑکی کو حاصل کرنے کے بعد تجھے مارنے کی
فرصت کیسے ملتی ہے؟

('مرڈ امارو)

کان میں آئی تان سُریلی
ایک پپیہا بول اٹھا
میرے من کی بات ہی کیا ہے
سارا بن ہی ڈول اٹھا
میں نے جان لیا ہے پنچھی! دکھ کی تیری کہانی ہے
تیرے منہ پر بھی لے دے کے اک 'پی پی' کی بانی ہے۔

('آمدِ بہار' ہائینے)

یہ تمام اقتباسات 'مشرق و مغرب کے نغمے' سے لئے گئے ہیں۔

میراجی نے طامس مور کو مغرب کا ایک مشرقی شاعر قرار دیا ہے۔ اس کی وجہ ہندوستان

اور آئرستان میں کئی قسم کی مماثلتیں ہیں (مثلاً دونوں کو انگریزی استعمار کا سامنا کرنا پڑا) بالکل اس سے بڑی ایک بڑی وجہ یہ تھی کہ طامس مور نے 'لالہ رخ' کے نام سے ایک مثنوی لکھی جب کہ کہا یہ جاتا ہے کہ یہ ایک امریکی پبلشر کی فرمائش پر یہ مثنوی قلمبند کی گئی مگر مشرق سے کسب فیض کے اس جذبہ کے تحت لکھی گئی' جو نشاۃ ثانیہ سے انیسویں صدی کے اوائل تک، یعنی نوآبادیات سے پہلے تک مغرب کے دل میں اس کی لہریں اٹھتی رہی ہیں۔ مختصر یہ کہ 'مشرق و مغرب کے نغمے' کے مندرجات اور مشمولات سے جہاں تک ممکن ہو سکا ان فن پاروں اور فنکاروں سے مکالمہ قائم کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ اب ان کی دوسری اہم کاوش عمر خیام کی رباعیات کا ترجمہ 'خیمے کے آس پاس' سے رجوع کیا جائے۔

'خیمے کے آس پاس'

میرا جی نے عمر خیام کی رباعیات کا ترجمہ مشہور زمانہ مترجم فیزاریلڈ کے ترجمے کی مدد سے کرنے کی کوشش کی ہے۔ لہٰذا اس ترجمہ کو ترجمہ در ترجمہ بھی کہا جا سکتا ہے۔ فیزاریلڈ کے انگریزی ترجمہ سے اس ترجمہ میں مدد لی گئی ہے۔ خود میرا جی' کتاب کی ابتداء میں یوں رقمطراز ہیں۔

''خیمہ اس لئے کہ خیام کا کلام ہے نیز خیمہ سے زندگی کے قافلے کے اس چل چلاؤ کا تلازمِ خیال بھی ہے اور عمر خیاؔم کی شاعرانہ ذہانت کی نمایاں خصوصیت ہے اور 'آس پاس' ترجمہ کی رعایت سے نیز اس لئے بھی کہ یہ ترجمہ اصل فارسی کی بجائے فیزاریلڈ کے انگریزی ادب سے تیار ہوئے ہیں۔''[19]

مذکورہ اقتباس میں میرا جی نے 'آس پاس' کی جو تعبیر پیش کی ہے وہ نہ صرف فنِ ترجمہ نگاری کے حوالہ سے ان کے اندازِ نظر کی اِستقامت کے شواہد فراہم کرتے ہیں بلکہ وہ دوسری زبان سے اسے ترجمہ کر رہے ہیں۔ لہٰذا انہوں نے نہ صرف مترجم کی ذہانت اور اس کے خلوص کی نقاب کشائی نہیں کی بلکہ اس کی طرف بھی ہماری توجہ مبذول کراتے ہیں کہ کس طرح ترجمہ کی' دوسری سطح پر مترجم کو دشواریاں پیش آتی ہیں۔ میرا جی نے ان رباعیوں کی روح کو پکڑنے کی بجائے ایک کہانی کے تسلسل میں پرونے کی کاوش کی ہے۔ اس لئے کہ وہ خود اپنے ترجمہ سے متعلق کہتے ہیں:

''خیمے کے' آس پاس' میں عمر خیام کی رباعیاں کچھ اس طرح ترتیب سے پیش کی گئی ہیں کہ ایک کہانی کا سارا واقعاتی تسلسل پیدا ہو گیا ہے جو اس قدر واضح ہے کہ

ساتھ ساتھ نثری وضاحت کی ضرورت نہیں سمجھی گئی۔''[20]

اس نکتہ کی مزید وضاحت یوں ہوگی کہ میرا جی کو اپنے اس ترجمہ سے اطمینان بھی تھا اور ان کی یہ سوچی سمجھی کاوش تھی کہ اس کی ترتیب میں ایک خاص تسلسل کا اہتمام کیا جائے تا کہ اس کی ابلاغی صورت قائم رہے۔ فیزار یلڈ نے اپنا پہلا ایڈیشن ترجمہ کا ۱۹۵۹ء میں شائع کیا تھا لیکن اس کی اشاعت کے بعد اسے ایسا محسوس ہوا کہ کچھ کمی رہ گئی ہے اور اس طرح وہ ایک نوع کی بے اطمینانی کا شکار ہو گیا۔ وہ بھی اس بات پر یقین رکھتا تھا کہ کسی بھی تحریر کا پہلا ڈرافٹ نہ شائع کیا جائے کم از کم دوسرا ڈرافٹ' یعنی نظر ثانی کے بعد اسے شائع کیا جائے۔ چنانچہ اس نے دوبارہ اس ترجمہ کو ۱۹۶۸ء میں شائع کیا جب کہ اس ترجمہ کی صورت تھوڑی مختلف اور منفرد تھی۔ یوں تو میرا جی نے عمر خیام کی رباعی کا ترجمہ فیزار یلڈ کے ترجمہ کے حوالہ سے کیا۔ ۱۹۶۸ء میں جو ترجمہ سامنے آیا' اس میں میرا جی نے اپنے مذاقِ شعری کی روشنی میں ہندی مزاج سے ہم آہنگ کرنے کی سعی کی ہے۔ جس کی وجہ سے ان ترجموں میں ہندوستانی رنگ آ گیا ہے۔ درج ذیل مثالوں سے آپ اس ہندوستانی مزاج کی ترجمانی دیکھ پائیں گے۔

بھور کا بھوت جو بھاگا میرے کان بجے یوں بھور بھئے
میں تو جانوں مے خانے میں کوئی پکارا' رام ہرے!
جگمگ جگمگ مندر اپنے من کے اندر ہے تیار
باہر بیٹھا جھومے پجاری' اس مورکھ سے کوئی کہے

داتا کے ہرکارے تھے وہ آگ میں جن کو لوگ جلائیں
سادھو اور گیانی سوچ سوچ کر جو بھی ہم کو بات بتائیں
نیند سے اٹھ کر کہی کہانی' ساتھی ان کے نہیں سنائیں
کہہ کر اپنی اپنی بانی سب کے سب پھر سے سو جائیں

رشید امجد نے ایک جگہ عمر خیام، فیزار یلڈ اور میرا جی یعنی تینوں کی کاوشوں کو پیش کیا ہے اور قاری کو ان کاوشوں کی طرف متوجہ ہونے کی ایک نوع کی دعوتِ فکر دی ہے۔

''میرا جی نے اپنے ترجمہ میں جو ہندی مزاج پیدا کیا ہے اور عمر خیام کو جس طرح

اپنی زمینی روایت سے ہم آہنگ کیا ہے اس کی ایک مثال پیش خدمت ہے۔ عمر خیام کی ایک اصل رباعی یوں ہے۔" [۱۲]

خورشید کمند صبح بربام افگند
کی خسرو روز بادہ درجام افگند
مے خور کہ منادی سحرگہہ خیزاں
آوازہ اشر بود ایام افگند

فیزارلیڈ نے اس رباعی کا ترجمہ اس طرح کیا ہے:

Awake! for morning in the bowl of night
Has flung the Stone that pats the star to flight
And loi the hunters of the east has caught.
The Sultan's turret in a nosse of hight.

اس رباعی کو ڈاکٹر تاثیر نے بھی اردو میں ترجمہ کیا تھا۔ ان کا ترجمہ درج ذیل ہے۔

اٹھ جاگ کہ شب کے ساغر میں سورج نے وہ پتھر مارا ہے
جو مئے تھی سب بہہ نکلی ہے جو جام تھا پارا پارا ہے
مشرق کا شکاری اُٹھا ہے کرنوں کی کمندیں پھینکی ہیں
اک پیچ میں قصرِ اسکندر ایک پیچ میں قصرِ دارا ہے

میراجیؔ نے اس باعی کو ترجمہ کرتے ہوئے جو ہندوستانی فضا، مزاج اور صورتحال پیدا کیا ہے وہ یوں ہے:

جاگو! سورج نے تاروں کی جھرمٹ کو دور بھگایا ہے
اور رات کے کھیت نے رجنی کا آکاش سے نام مٹایا ہے
جاگو اب جاگی دھرتی پر اس آن سے سورج آیا ہے
راجا کے محل کے کنگورے پر اجول نے تیر چلایا ہے

مذکورہ ترجموں میں جو باتیں ایک دوسرے کو متمائز کرتی ہیں وہ یہ ہے کہ فیزارلیڈ نے یوں تو دارا اور سکندر کے نام اپنے ترجمہ سے حذف کر دیئے ہیں لیکن 'The Sultans turret' کہہ کر ایران کی فضا اور ماحول کو برقرار رکھنے کی سعی کی ہے۔ ڈاکٹر تاثیر نے بھی اپنے ترجمہ میں ایرانی فضا کو

بحال رکھا جائے' اس نکتہ کا بھرپور خیال رکھا ہے۔ لیکن میراجی نے راجا کا محل اور کنگورے کے استعمال سے نہ صرف اس رباعی کو اس کے سیاق و سباق سے کاٹ دیا ہے۔ بلکہ محل و وقوع بھی بدل دیا ہے۔ میراجی کے ان ترجموں پر غور کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ ان رباعیات پر کبیر کے دوہے کے اثرات جا بجا موجود ہیں۔ خود میراجی کو بھی اس بات کا شدید احساس تھا' اس لئے وہ ایک جگہ رقمطراز ہیں کہ

"عمر خیام اور کبیر صاحب میں شخصیت کے گھلاؤ کے لحاظ سے کچھ زیادہ فرق نہیں ہے۔ ماسوا اس کے ایک نے ایران میں شراب پی کر شعر کہے اور ستاروں کی دوریوں میں کھویا رہا اور دوسرا ہندوستان ہی میں اپنی چیلی لونی سے کچھ راز کی باتیں کہہ گیا۔" ۲۲

میراجی کا ترجمہ کے حوالہ سے جو ان کا نقطہ نظر ہے اس کی رو سے وہ ترجمہ کو ترجمہ کی صورت میں دیکھنے کے قائل نہیں تھے بلکہ ان کا ماننا تھا کہ ترجمہ لفظی کے بجائے آزاد ہونا چاہئے اور اس کے ماحول اور فضا کو اپنے ماحول سے ہم آہنگ کر لینا چاہئے۔ اس طرح کی ملتی جلتی رائے قیوم نظر نے بھی پیش کی ہے۔

"خیمے کے آس پاس" کے عنوان سے اصل رباعیوں اور میراجی کے ترجموں میں درمیانی کڑی اس زبان کو حاصل ہو گئی تھی جو اردو اور فارسی کی طرح ہند آریائی زبانوں کے خانوادے سے تعلق نہیں رکھتی اور جس کا مزاج ہزار کوشش کے باوجود مشرقی نہیں ہو سکتا، اس لئے میراجی نے نہایت بلیغ انداز میں اپنی کوشش کو 'خیمے کے آس پاس' کا عنوان دے کر یہ اعلان کر دیا ہے کہ نہ صرف ان کے لئے بلکہ فیزاریلڈ کے ترجمہ کو بھی اس زاویہ سے دیکھنا چاہئے۔" ۲۳

میراجی کے اس ترجمہ کو دیگر ترجموں سے الگ ہٹ کر دیکھنے کی ضرورت نہیں ہے بلکہ ان ترجموں کو ایک سلسلہ کی کڑی سے تعبیر کرنی چاہئے۔ عام طور پر اکابرین کا یہ خیال ہے کہ فارسی کے زیادہ تر شعرا اپنے گیتوں میں کھو جاتے ہیں اور ان کی شخصیت، تشبیہ اور استعارے کی دور از کار باتوں میں مدغم ہو جاتی ہے، لیکن عمر خیام کے کلام کا یہ اختصاص ہے کہ ان کے یہاں جیتے جاگتے' انسان سے ہم کلامی کا شرف حاصل ہوتا ہے اور کبھی کبھی ہم مشربی کا احساس بھی۔

اس بات میں کوئی کلام نہیں کہ میراجی نے ترجموں میں بڑی جانفشانی اور ژرف نگہی کا ثبوت دیا ہے اور کوشش یہ کی ہے کہ ترجمہ طبع زاد معلوم ہوں اور اس میں مقامیت کی پرچھائیوں کا ہونا بھی'

از بس ضروری ہے۔ میراجی کو ترجمہ میں کامیابی ہوئی ہے لیکن انہیں اس امر کا شدید احساس بھی رہا کہ وہ اصل سرچشموں سے فیض یاب نہ ہو سکے' آخیر میں جیلانی کامران کی ایک رائے پر اس بحث کا اختتام چاہوں گا۔

''رباعیات سے تیار ہوتی ہست اور نیست کی ایسی تصویر میراجی کے فن اور اندازِ نظر کا شاہکار ہے' جدائی کے سولہ لمبے سال اور تکلیف دہ سال ایک ایسے تجربہ اور واردات کو پیدا کرتے ہیں جہاں شاعر جسم اور لہو کی حرارت سے آزاد ہو کر اپنے آپ کو نہ صرف ہست کی علامت میں بدل دیتا ہے بلکہ ہست کی سب نشانیوں کو اپنے ہمراہ لیتا ہوا اندھیارے دوار میں اتر جاتا ہے اور نہ میرا سین باقی رہتی ہے اور نہ میراجی، فقط ایک آواز رہ جاتی ہے جسے میراجی نے فیزارلڈ اور عمر خیام کی تحریک سے لفظوں کی صورت عطا کی تھی۔''

اوپر چشمے، نیچے چشمے
انجام سب پیاس
انہیں کا راز کھلا ہے
میراجی کے پاس ۲۴؎

'نگار خانہ':

میراجی کے اس معروف ترجمہ کی کتاب نگار خانہ سے متعلق' کچھ گفتگو سے پہلے تاریخ کے حوالہ سے چند باتیں عرض کرنی ہیں اور چند غلط فہمیوں کا ازالہ بھی مقصود ہے۔ 'نگار خانہ' تقریباً دو ہزار برس دامودر گپت کی مشہور و معروف کتاب کا' آزاد ترجمہ ہے جو پہلی بار رسالہ 'خیال' میں شمارہ' جنوری ۱۹۴۷ء میں شائع ہوا۔ اس کے تاریخی تناظر سے روشناس ہونے کے لئے ضروری ہے' کہ شمیم حنفی کی اس رائے کو پیش نظر رکھا جائے۔

''میراجی کا 'نگار خانہ' دو ہزار پرانی جس عدیم المثال کتاب کے آزاد ترجمہ پر مبنی ہے اس کے مصنف دامودر گپت (۱۸۱۶-۱۷۷۹) اپنے وطن کشمیر جنت نظیر کو چھوڑ کر کاشی میں آن بسے تھے اور اس مقدس سرزمین پر گنگا کے کنارے انہوں نے 'کٹنی مت' کے نام سے ایک طویل نظم کہی تھی۔ میراجی نے اس نام کو مانوس اور

آسان بنانے کے لئے اسے 'دنٹنی متم' کر دیا پھر اسے اردو میں منتقل کیا تو اس کا نام 'نگار خانہ' رکھا۔ شاید اس کے موضوع کی مناسبت سے سنسکرت میں کٹنی (اسم مونث) کا مطلب ہوتا ہے، عورتوں کو بہکا کر انہیں مردوں سے ملانے والی نائکہ، کٹنی دو افراد میں جھگڑا کرانے والی یا اردو محاورے کے مطابق بھس میں چنگاری ڈالنے والی چلتر عورت کو بھی کہتے ہیں۔

'کٹنی مت' یا میراجی کے وضع کردہ عنوان 'دنٹنی متم' کو جو طویل نظم کی ہیئت میں لکھا گیا تھا (شاید) دنیا بھر میں کیے جانے والے پہلے منظوم ڈرامہ اور منظوم افسانے (ناول کا نام) بھی دیا جاتا ہے اسے 'شمبھلی مت' بھی کہتے ہیں، 'کٹنی اور شمبھلی' ایک دوسرے کے مترادف ہیں۔ اس منظوم گاتھا کی وسعت اور صناعی کے پیشِ نظر سنسکرت شعریات کے کئی علماء مثلاً ممٹ' شمندر اور شرن دیو وغیرہ نے اس کا ذکر کیا ہے۔

.... دامودر گپت اور 'کٹنی مت' میں ہندوستان کی عکاسی کے موضوع پر اپنی تحقیقی کتاب میں ناگپور کے ایک استاد (اجے متر شاستری نے بہت تفصیل سے روشنی ڈالی ہے یہ جستہ جستہ معلوماتی کتاب اشاعت ۱۹۷۵ء دہلی سے ماخوذ ہے۔'' ۲۵

شمیم حنفی نے اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ انہوں نے اپنی کتاب میں مذکورہ کتاب کے بارے میں جو کچھ بھی تحریر فرمایا ہے وہ نکات زیادہ تر 'اجے شاستری' کی کتاب سے اخذ کیا گیا ہے۔ کٹنی متم اور اس کی تخلیق کے بارے میں اچھا خاصا مواد ساہتیہ اکاڈمی کی مرتب کردہ 'انسائیکلوپیڈیا آف انڈین لٹریچر' سے مواد ہی دستیاب نہیں ہوئے بلکہ بہت سے اسرار سے پردے بھی اُٹھے ہیں۔

مقالہ نگار ستیش چندر بھٹاچاریہ کے مطابق 'Kalimmette' کے مصنف 'دامودر گپت' لمبے عرصے تک گوشہ گمنامی میں تھے، بعض مبصرین نے کچھ اشعار کے بارے میں یہاں تک لکھا ہے کہ یہ اشعار ان کے نہیں بلکہ کسی اور سے منسوب ہیں لیکن اس سلسلہ میں سب سے اہم کاوش 'Peterson' پیٹرسن کی رہی ہے انہوں نے اس کا اولین نسخہ ۱۸۸۳ میں دریافت کیا ہے جس کے اوراق کٹے پھٹے تھے۔ ۱۸۸۶ء میں درگا پرشاد نام کے ایک شخص نے دو مزید نسخے دریافت کیے' ان نسخوں کی بھی حالت اچھی نہیں تھی۔ اجے شاستری کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے بنگلہ زبان میں تحریر کردہ نسخہ نیپال سے ڈھونڈ نکالا۔

جب کہ رشید امجد نے جو باتیں کی ہیں وہ تھوڑی مختلف ضرور ہیں۔

'نگار خانہ' سنسکرت شاعر دامودر گپت کی کتاب کٹنی متم کا نثری ترجمہ ہے جو پہلی بار 'خیال' بمبئی شمارہ جنوری ۱۹۲۹ء میں شائع ہوا' دوسری بار کتابی صورت میں نومبر ۱۹۵۰ء میں اسے مکتبۂ جدید لاہور نے شائع کیا۔ اس کا دیباچہ سعادت حسن منٹو نے لکھا ہے۔ ترجمہ بھی انگریزی سے کیا گیا ہے۔ یہ طویل نظم دوسری بہت سی مشرقی کہانیوں کے ساتھ ایک انگریزی انتھالوجی 'Romances of the East' میں شامل تھی (اس پر مرتب کا نام درج نہیں) میراجی نے اسے وہیں دیکھا ترجمے کے لئے منتخب کر لیا۔'' ۲۶

عام طور پر لوگ باگ سمجھتے ہیں کہ یہ کتاب مکمل ہے۔ لیکن یہ بات سچ نہیں ہے۔ اشفاق حسین اس بارے میں ایک جگہ فرماتے ہیں کہ

''جب اس کتاب کی ہر جگہ پذیرائی ہونے لگی اور زبان و بیان اور موضوع کے چرچے گھر گھر ہونے لگے تو میں نے میراجی کو ایک خط لکھا کہ صاحب اس ترجمہ کو مکمل کیجئے تو انہوں نے اس کے اگلے باب کا ترجمہ کیا۔ کسی آدمی کے ذریعہ مجھے بھجوا دیا۔ 'نگار خانہ' کا اگلا حصہ میرے پاس محفوظ ہے۔'' ۲۷

رشید امجد اور اشفاق حسین کے علاوہ ایک منفرد رائے یا تحقیق جو بھی کہہ لیں' وہ ناصر عباس نیر کی ہے۔ تحقیق کے ساتھ یہ دلچسپ پہلو ہمیشہ ہم رکاب رہتا ہے کہ تحقیق اور تفحص کا کبھی دروازہ بند نہیں ہوتا لہٰذا کسی ایک تحقیق کو اسناد سمجھنا نہیں چاہئے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اگر ایک انکشاف پر اتفاق نہیں ہے تو دوسرے انکشاف پر بھی نظر رہنی چاہئے۔ ناصر عباس نے رشید امجد اور شمیم حنفی' دونوں کی رایوں کے بعد اپنی ایک رائے ثبت کرنے کی سعی کی ہے۔

''میراجی نے 'نگار خانہ' کا ترجمہ مشرق کے رومان نامی کتاب سے نہیں بلکہ ایک دوسری کتاب سے کیا تھا اس کتاب کا پورا نام ہے۔

Eastern love Vol 1&2
The lession's of bawd and harlot's Breviery.
English version of the Kuttnimatam Damodar
gupta and Samayamatrika of Kashemendra.

یہ کتاب پہلی بار لندن سے ۱۹۲۷ء میں جون روڈ کرز کے زیر اہتمام شائع ہوئی تھی۔

Edward Powys mathers,

(۱۸۹۲ء-۱۹۳۹) نے اسے ترجمہ کیا تھا (جس کی کچھ تفصیل مبشر احمد میر نے جدید ادب کے میراجی نمبر) میں دی ہے۔ 'نگار خانہ' کی ماخذ کتاب کو دیکھنے کے بعد یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ میراجی نے دامودر گپت کی کٹنی متم، کا تقریباً مکمل ترجمہ کیا۔ ای پی ماتھرس کا ترجمہ دس ابواب اور ۹۴ صفحات پر مشتمل ہے۔ میراجی نے چوتھے باب کا ترجمہ نہیں کیا جو ماتھرس کی کتاب میں Preludes کے نام سے شامل ہے۔ باقی نو ابواب کا مکمل ترجمہ کیا ہے۔ اشفاق احمد 'نگار خانہ' کے جس دوسرے حصے کی خبر دیتے ہیں۔ وہ اگر موجود تھے تو وہ کشمندر کی کتاب کا ترجمہ ہے جو ای پی ماتھرس کی مذکورہ کتاب کی دوسری جلد ہے چوں کہ کشمندر کی سمیام ترک کا موضوع بھی کنچنیوں کی روزمرہ زندگی کی تعلیم سے متعلق ہے۔ اس لئے اشفاق احمد کو غلط فہمی ہوئی کہ یہ دامودر کی کتاب کا دوسرا حصہ ہے۔

آگے ایک اور انکشاف کرتے نظر آتے ہیں کہ

''اس ضمن میں ایک دلچسپ بات واضح کرنے کی ضرورت ہے کہ ای پی ماتھرس نے دامودر گپت اور کشمندر کی کئی کتابوں کے تراجم سنسکرت سے نہیں 'لوئی ڈے لانگلے' (Louis de langle) کے فرانسیسی ترجمے سے کئے لہٰذا میراجی کا ترجمہ اصل کتاب سے دور ہے۔'' ۲۸

'نگار خانہ' کا دیباچہ اردو کے مشہور و معروف افسانہ نگار منٹو نے رقم کیے ہیں لیکن مجھے منٹو کی میراجی کے سلسلہ میں جو رائے ہے اسے تسلیم کرنے میں تامل ہے کیونکہ منٹو ایک 'جینیس' تھا اور جینیس ہی کسی نابغہ کے کمالات کی صحیح تفہیم کر سکتا ہے اور اس کے ادبی رویوں کو بہتر طور پر سمجھ سکتا ہے اور وہ بھی ایسا فنکار جس نے نہایت ہی بلیغ جملہ اپنی کتاب کسوٹی میں لکھا ہے کہ میرے 'افسانے میں عورتیں ملیں گی' مستورات نہیں' آپ نے دیکھا منٹو نے مستورات اور عورتوں کے ان دو الفاظ سے پورے تلازماتی نظام کو کھول کر رکھ دیا ہے۔ لہٰذا منٹو جیسے فنکار سے مجھے یہ امید نہیں تھی کہ وہ میراجی کے فکریاتی

نظام، طرزِ احساس اور ان کے ادبی رویہ کی فہم سے قاصر رہیں گے۔ منٹو تو فنکار کے داخل سے مکالمہ کرنے کے حق میں ہیں لیکن انہوں نے خارجی حوالوں سے میراجی کی تفہیم کی کوشش کیوں کی؟ میں آج بھی محو حیرت ہوں۔ منٹوؔ میراجی کے بارے میں کچھ یوں رقمطراز ہیں، آپ بھی غور فرمائیں:

"میراجی کو بہت اچھی طرح تو نہیں جانتا ہوں لیکن ان سے ملنے کا اتفاق مجھے کئی مرتبہ ہوا ہے۔ مرحوم کے متعلق میں اتنا وثوق سے کہہ سکتا ہوں کہ وہ 'جنس زدہ' تھے یہ سیکسیوئل پرورشن' کا صحیح ترجمہ نہیں مگر آپ اسے یہی سمجھئے، میراجی سے میں نے اس کے متعلق کئی بار باتیں کیں۔ ہر بار انہوں نے تسلیم کیا کہ وہ جنس زدہ تھے۔" ۲۹

میرا خیال ہے کہ اوروں کی طرح منٹو بھی' میراجی کو سمجھنے سے قاصر رہے ورنہ میراجی کے تخلیقی تفاعل کے پورے سفر میں' منٹو کو صرف ان کی 'جنس زدگی' ہی دکھائی دی۔ جس کی تخلیقی شخصیت کے کئی ابعاد اور جہات تھے، کسی بھی جہت کو لے کر کوئی کار آمد گفتگو کی جا سکتی تھی اور قاری کو منٹو جیسے فنکار سے میراجی کی شاعری اور شخصیت پر بھرپور انتقادی بصیرت میسر آتی۔ بہر کیف' میراجی نے 'خیال' کے ایک شمارہ میں اس طرح کی غلط فہمیوں کے ازالے کی حتی الوسع کوشش کی ہے۔

"موجودہ دور میں اس ترجمہ کا یہ مقام ہے کہ اسے پڑھ کر قدیم ہندوستان کے گھناؤنے چہرے کی نقاب کشائی ہوتی ہے اور جاگیردارانہ نظام سے نفرت پیدا ہوتی ہے۔ دامودر گیت کی پیروی میں آج ہم ایسی چیزیں ہرگز نہیں لکھیں گے لیکن ایسی چیزیں پڑھیں گے ضرور' تاکہ ہماری دنیا میں وہ ماحول ہی نہ رہنے پائے جو محض موت کو حیات بنا دیتا ہے۔" ۳۰

مقامِ مسرت ہے کہ میراجی نے کس صفائی اور صاف گوئی سے اپنے' موقف کی وضاحت کی ہے۔ کہیں بھی ترسیل اور ابلاغ کا کوئی مسئلہ درپیش نہیں ہے۔ ان کا مافی الضمیر آسانی سے دلوں میں اتر جاتا ہے اور اس بات کی بھی صراحت ہو جاتی ہے کہ انہیں اپنے عصر اور اس کے مختلف النوع مسائل سے کتنی گہری دلچسپی اور کتنا والہانہ انہماک تھا۔

میراجی اپنے موقف کے سلسلہ میں کتنے مخلص اور سنجیدہ ہیں کہ وہ زندگی کو محض لذت کوشی نہیں سمجھتے بلکہ وہ سماج کے تئیں' جو ان کی ذمہ داری ہے اس کا بھی انہیں بڑا گہرا احساس ہے کہ اب سماج کے چہرے سے حجابات کو اُلٹ دینا چاہئے ان کا یہ ترجمہ کسی فن پارے کی ایک زبان سے دوسری

زبان میں منتقل کرنا ہی نہیں بلکہ سماجی اور اجتماعی ذمہ داریوں کے لئے جواز بھی فراہم کرنا ہے۔

میں نے میرا جی کے مطالعہ کے دوران چند ایسے اذہان دیکھے ہیں جنہیں صرف ادب ہی نہیں بلکہ کئی علوم پر اچھی خاصی دسترس ہے' میرا جی جیسے شاعر کے فہم وادراک کے لئے یہ لازم ہے کہ آپ کو عمرانیات' نفسیات' سماجیات اور اخلاقیات' جیسے موضوعات سے نہ صرف واقفیت ہو بلکہ ان کے مضمرات آپ پر واضح بھی ہوں۔ ان اذہان میں ایک ناقد ناصر عباس نیر کی کئی باتوں سے اور ان کے تجزیاتی مطالعہ کے طریقۂ کار سے میں خود کو ہم آہنگ پاتا ہوں' لہٰذا میں چاہتا ہوں کہ ان کی اس رائے میں آپ کو بھی شریک کرتا چلوں۔

"دوسرے لفظوں میں 'نگار خانہ' میں میرا جی کی جنسی کج روی کا انعکاس ہوا ہے اگر جنسی کج روی نگار خانہ جیسی نثر کی تخلیق کا باعث ہو سکتی ہے تو ایسی کج روی پر ہزاروں کی پاک دامنی قربان کی جانی چاہئے۔ یہاں میرا جی کی کسی کج روی کا کوئی دفاع مقصود نہیں اگر ان میں جنسی یا دوسری کوئی کج روی تھی تو یہ ان کا شخصی انتخاب یا مجبوری تھی' ہمیں ان کی شخصیت سے نہیں ان کے کلام سے غرض ہے اور ان کے کام اور (یہاں ان کے تراجم پیش نظر ہیں) جنسی بے راہ روی نہیں۔ عشق و جمال کی اس حد کمال تک سمجھنے اور اسے ایک تہذیب میں بدلنے کی سعی ملتی ہے۔ مذہب' فلسفہ اور عشق کی حدِ کمال اور اس سے وجود میں آنے والی تہذیب کیا ہے؟ اس کا جواب آسان نہیں' مگر اتنا ہم کہہ سکتے ہیں' یہ تہذیب ایک اعلیٰ درجہ کے نشاط اور اتنی ہی بلند مرتبہ بصیرت سے عبارت ہے۔ انسان نے اپنے دکھوں سے نجات کے لئے اس نشاط و بصیرت سے بڑھ کر کسی اور شئے کو اپنا ملجا نہیں پایا' بصیرت دکھ کا خاتمہ کرے یا نہ کرے' دکھ کو سہنے کا وقار عطا کرتی ہے۔ یہی وقار آمیز تمکنت و بصیرت 'نگار خانہ' کے صفحات میں نور افشاں ہیں۔ ایک ایسی کتاب جو گنتی کے پاٹھوں پر مشتمل ہے۔ اس میں ایسی باتیں اس امر پر دال ہیں کہ آرٹ میں اکثر باتیں تمثیل ہوتی ہیں۔" [۱۳]

'نگار خانہ' کی ہیروئن مالتی' دراصل ایک طوائف ہے جسے ایک جہاں دیدہ طوائف اس پیشہ کے سارے گُر سکھاتی ہے اور وہ تمام ادائیں اور کج ادائیاں بھی سکھاتی ہیں جو مرد کو ٹھیک سے سمجھا سکے

اور رجھا سکے تا کہ وہ اس طرح ہمیشہ کے لئے اس کی محبت کے جال میں پھنسا رہے۔ موضوع یوں تو پامال ہے لیکن یہ ایک زندہ موضوع ہے جو ہر دور میں نہ صرف موجود رہے گا بلکہ میراجی کے ترجمہ کے لئے اسے انتخاب کرنا بھی اس سلسلہ کی ایک کڑی ہے۔ جیسا کہ میں نے مذکورہ سطروں میں 'میراجی کے ترجمہ کرنے کے پیچھے' جوان کا مقصد تھا' اس سے مکالمہ قائم کر چکا ہوں۔ یہاں صرف اتنا عرض کرنا ہے کہ ان کا مقصد قدیم ہندوستان میں رائج مدتوں سے ایک 'گھناؤنی پرمپرا' کی فصیلوں کو منہدم کرنا ہے اور معاشرے کے چہرے سے ثقافت کے نقاب کو اتارنا بھی ہے۔ جدید معاشرے کو صدیوں سے رائج 'برائی سے روشناس کرانا ہے۔ 'نگار خانہ' کے پلاٹ کے سلسلہ میں منٹو کی ایک رائے' جو تھوڑی منفرد ہے' اس سے روبرو ہوا جائے۔

"ہم غلط طور پر سمجھتے رہیں کہ طوائفوں کو ان کی بوڑھی نائکائیں چلتر سکھائی ہیں میں اس نظریہ کو غلط سمجھتا ہوں۔ درحقیقت مرد ہی اس طبقے کی عورتوں کو یہ سبق پڑھاتے رہے ہیں اور چونکہ اس نصاب میں ردوبدل نہیں ہو سکتا۔ اس لئے یہ ہزارہا سال سے ویسے کا ویسا چلا آ رہا ہے۔ جب میں نے یہ کتاب پڑھی تو مجھے اس کا یقین ہو گیا کہ آج سے ہزاروں سال بعد بھی 'رنڈیاں' اپنے پرانے اصولوں پر اپنے کاروبار چلاتی رہیں گی ایک بات اور بھی ہے کہ چکلوں کا لین دین' بنیادی طور پر ایک سا رہتا ہے۔ اس میں دوسری منڈیوں کے لین دین سے تبدیلیاں پیدا نہیں ہوتیں۔ مرد کی فطرت میں آج ہم کیا تبدیلی محسوس کرتے ہیں؟ کوئی بھی نہیں' اس کا لباس بدل گیا ہے' اس کی وضع قطع بدل گئی ہے مگر جب وہ عورت کے پاس جاتا ہے تو وہ وہی مرد ہے جو آج سے صدیوں پہلے تھا۔ عورت کو حاصل کرنے کے طریقے وہی پرانے ہیں۔"

آگے فرماتے ہیں:

'نٹنی متم' میں خاص بات صرف یہی ہے کہ اس میں طوائفوں کے کاروبار کو بڑی تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر نے ان کی زندگی کا بغور مطالعہ کیا ہے۔ صرف مطالعہ ہی نہیں بلکہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ ان کے درمیان ایک عرصے تک رہا اور پھر اس نے قلم اٹھا کر یہ طویل نظم لکھنا شروع کی۔

"نٹنی متم میں وہ سب کچھ موجود ہے جو 'ہیرا منڈی' میں ہے، نٹنی متم میں وہ سب

ادائیں، وہ سب نخرے، وہ سب چلتر، وہ سب گر موجود ہیں جو آج سے سو سال پہلے دلی اور آگرہ کے چکلوں میں رائج تھے۔ 'نٹنی متم' میں وہ سب کچھ موجود ہے جو مرد نے عورت کو سکھایا۔"۳۲

اس ترجمہ کی سب سے واضح اور روشن خوبی اس میں زبان کا استعمال ہے جس میں میرا جی نے اردو اور ہندی کی آمیزش سے ایک ایسا تجربہ کیا ہے جس کی نظیر مشکل سے ہی ملے گی۔ 'خیال' بمبئی میں اس کتاب کا اشتہار، میرا جی نے خود بنایا تھا وہ اس کی شعوری کوشش کا مظہر ہے۔ وہ اشتہار یوں تھا کہ

"اسے اس زبان میں ترجمہ کیا ہے جسے پڑھنے کے بعد کل ہند زبان کے تنازع کا امکان ہی باقی نہیں رہتا۔"

میرا جی نے شعوری طور پر اس بات کی کوشش کی کہ اردو اور ہندی کا تنازع ختم ہو جائے اور وہ اس جذبہ کے تحت پرچے میں اشتہار کچھ اس شکل میں چھاپ رہے تھے کہ میرا جی کی اس نوع کی کاوش کی سراہنا جتنی بھی کی جائے کم ہے۔ ورنہ ہم سے زیادہ تر لوگوں کی یہ منظم کوشش رہتی ہے کہ بجائے لسانی رواداری کے فروغ دینے کے دو زبانوں کے بولنے والوں میں خلیج کو کیسے وسیع کیا جائے۔ مگر میرا جی اس تنازع کو ہمیشہ کے لئے ختم کر دینے کے درپہ تھے۔ وہ اپنی سوچ کے حوالے سے ادب کے منظرنامہ پر تنہا اور یکتا دکھائی دیتے ہیں۔ اردو اور ہندی کے مابین' بھائی چارگی اور لسانی رواداری کے تناظر میں اگر اس کتاب کو دیکھا جائے تو یہ کتاب نہ صرف پرُکشش بلکہ معنی خیز بھی معلوم ہو گی۔ میرا جی کی لسانی ہم آہنگی اور رواداری کی ایک دو مثالیں' ملاحظہ کریں۔

"اور جب آنند کی گھڑی آئی تو تمہارے گلے سے طرح طرح کی آوازوں کا ایسا شور نکلا جیسے کوئی کوئل بول رہی ہے۔ کبھی بٹیر، کبھی راج ہنس اور کبھی فاختہ اور کبھی کبھی بادیان اور ان سب آوازوں میں لگی ٹھہری اپنی قدرتی آوازیں بھی ہونی چاہئے' جیسے سُریلی آواز والی سندری۔"

ایک اور مثال دیکھئے:

"پریم کا لوبھ بھنورے کے سمان ہے' بن بن گھومتا ہے تاکہ پھول کا رس چکھ لے' پر جب وہ یہ دیکھتا ہے کہ بناوٹ کی اچھائی میں سب پھول ایک دوسرے سے الگ الگ ہوتے ہیں تو گھوم پھر کر مالتی ہی کے پاس لوٹ آتا ہے۔ کیونکہ مالتی کا تو یہ حال ہے

کہ جس پھول سے بھی چاہو نکر لے لو مالتی کو اس میں کوئی گھاٹا نہیں رہے گا۔“

’نگار خانہ‘ کے اصل مسودے میں کچھ گیت بھی ہیں۔ میرا جی نے ان گیتوں کا ترجمہ گیت کی ہیئت میں کیا ہے۔ ’چھیڑ چھاڑ‘ کے باب میں مالتی کی ایک سکھی عاشق کے پاس پہنچ کر مالتی کی حالتِ زار کو بیان کرتی ہے:

پل میں پہنچے پتیم کے دوار
ہے جو تجھے جیون سے پیار
پریم ہے دو دھاری تلوار
گہرا گھاؤ ہے کاری وار
پل میں ہے یہ دل کا وار
پل میں سوجھے آر نہ پار
ہے جو تجھے جیون سے پیار
پل میں پہنچے پتیم کے دوار

اس گیت کے ترجمہ میں گیت کی ساخت کا خاص خیال رکھا گیا ہے اور متن اپنے پورے مزاج کے ساتھ جلوہ گر ہے:

کا ہے بیرن جوانی بھئی مدماتی
قسمت مایا جال بچھائے
وقت گئے کوئی کام نہ آئے
رات کی رات ہے روپ کہانی
کا ہے بیرن جوانی بھئی مدماتی
جانچ لے اب بھی اپنی شکتی
کیسے پھنسے گا بھولا پنچھی
جان لے گر جو بتائے گیانی
کا ہے بیرن جوانی بھئی مدماتی

یہ کتاب سو صفحات پر مشتمل ہے اس کے عنوانات مختلف ہیں اور کتاب نو ابواب پر محیط ہے۔

میراجی کا مابہ الامتیاز یہ بھی ہے کہ وہ نظم کو نثر میں ترجمہ کر کے اس میں کہانی کا لطف اور مزہ پیدا کر دیتے ہیں اور مکالمہ کو اس کے نیچرل انداز میں اس طرح موڑ دیتے ہیں کہ کردار اپنے طور پر نفسیاتی کیف وکم کے ساتھ قاری کو محظوظ کرتے ہیں۔ یہی تو میراجی کا کمال ہے۔

ایک مثال اور پیشِ خدمت ہے۔

> ''اور کیوں جی' یہ کنت مالا کو اتنے مزے میں کیوں تک رہے تھے تم! کبھی تمہاری نظریں اس کے کندھوں پر جاتی تھیں۔ کبھی چھاتیوں پر جاتی تھیں اور کبھی تم اس کے کولہوں کو تاکتے تھے اور اس موٹی کو تو بھی دیکھ کیسی ڈھیٹ نرلاج ہے۔ لہنگے کے جھول کو ایک طرف سے کس کر بھرے بازار میں کولہا' ابھار رکھا تھا۔''

یہ مکالمہ بولنے والے کی نفسیات کی گرہ کشائی تو کرتا ہے' دوسرے کردار کی ہوس پرستی یعنی مرد کی لذت پرستی کے ساتھ ساتھ ایک تیسرے کردار یعنی کنت مالا کا جسمانی پیکر بھی نگاہوں کے سامنے آجاتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی اس سے پیشہ ورانہ رقابت اور طوائفوں کے طور طریقوں اور لبھانے کے گُروں پر بھی روشنی پڑتی ہے۔

اپنے مزاج اور منہاج کی سطح پر یہ ترجمہ بھرتری ہری کے شتکوں کے تراجم سے مماثل ہے اور مذکورہ اقتباس کو بھرتری ہری کے شتک سے ملا کر پڑھیے' آپ کو خود اس میں مماثلت کے شواہد دکھائی پڑیں گے۔

> ''یہ ہوا کیا! کیا اس کنول سے چہرے سے اس کے نچلے ہونٹ کے اُنڈا ہوا امرت کسی کے بوسے نے چوس لیا ہے۔''

ان دونوں ترجموں میں لطف وانبساط کے اہتمام کے بین بین ایک منفرد رویہ اُبھرتا ہے۔ میراجی نے یہ دونوں تراجم بمبئی میں قیام کے دوران ہی کئے ہیں۔ میراجی کے ترجمہ کے دوران یہ مساعی بھی پُراسرار طریق سے مستور اور مضمر دکھائی دیتی ہے کہ جیسا کہ انہوں نے اصل خیال کو مکرر تخلیق کا جامہ پہنا دیا ہے۔ ان کی یہ ہمیشہ کاوش رہتی ہے کہ ترجمہ نہ صرف اردو زبان اور تہذیب کا جزو لاینفک بن جائے بلکہ اس کے ثقافتی اور سماجی رویوں میں بھی اس طرح شیر وشکر ہو جائے کہ اس میں کسی طرح کی اجنبیت کی بو باس تک باقی نہ رہے۔ ان کی کاوش ہندوستانی تہذیب وثقافت میں اور دوسرے ملکوں کی تہذیبوں میں ایک نوع کی یگانگت کی فضا قائم کرنا چاہتی ہے' اس کے لئے حسب

ضرورت انہوں نے ترمیم واضافہ سے بھی کام لیا ہے۔ لیکن اس ترمیم واضافہ سے خیال کی شکل و صورت یا مزاج کی تبدیلی سے اس کا کوئی تعلق نہیں تھا بلکہ وہ معنوی اور فکری حسن وزیبائش میں اضافہ کے طلب گار ہیں۔ اس میں ان کو کامیابی بھی ملی اوران کی یہ کوشش کئی سعادتوں سے معمور دکھائی دیتی ہے۔ میرا جی نے جس اسلوب کو اس کتاب میں برتنے کی سعی کی ہے وہ دراصل ان کے سیاسی عقیدہ کا جزثومہ ہے انہیں اس بات کا شدید احساس تھا کہ نام نہاد قومیت پرستی نے ملک میں دوطرح کے بیانیہ کو صرف جنم ہی نہیں دیا بلکہ اس کے قیام کی کوشش بھی مختلف سطحوں پر کی جانے لگی اور یہ صرف دو زبانوں کے مابین ہی نہیں بلکہ دو تہذیبوں کے درمیان دراڑیں ڈالی جارہی ہیں۔ اس سے بھی انکار ممکن نہیں کہ اردو ارضی حوالوں سے محروم ہوتی جارہی ہے۔ عربی اور عجمی روایتوں نے اردو زبان کے منظرنامہ پر اپنا گہرا اور گھنا سایہ ڈال رکھا ہے۔ ان باتوں کے پیش نظر' میرا جی نے نظیر اکبرآبادی کی روایت کو نہ صرف آگے بڑھانے کی سعی کی بلکہ اردو زبان اور تہذیب کو آریائی رنگ سے ہمکنار کرنے کی بھی مسلسل کوششیں کرتے رہے۔

میرا جی نے اپنے دوسرے ترجموں کی نہج پر' اس کتاب کا بھی ترجمہ کیا ہے۔ جب کہ یہ انگریزی سے ترجمہ ہے کیونکہ میرا جی کو سنسکرت اتنی نہیں آتی تھی کہ وہ براہ راست سنسکرت سے ترجمہ کرتے لہٰذا دوسرے ترجموں کی طرح' اس ترجمہ میں بھی انگریزی سے مدد لی گئی ہے۔ ان کا یہ ترجمہ اصل قصہ کی مکرر تخلیق ہے۔ زبان کی سادگی اور سلاست نے اس ترجمہ کو کافی دلچسپ اور قابلِ مطالعہ بنادیا ہے۔ ہندی الفاظ کی آمیزش نے ایک نوع کی منفرد اور نئے اسلوب کی تشکیل کی ہے۔ انہوں نے ہندی الفاظ سے ایسا گھال میل تیار کیا ہے کہ لگتا ہے کہ ہندی کے الفاظ جملہ کی تکمیل کے لئے لازمی ہیں۔ ایک نمونہ ملاحظہ کریں۔

> ''آج تم نے مجھے اپنی چاہت کا یہ ذرا سا ثبوت دے کر میری جان بچائی۔ پتا نہیں تم نے کیوں ایسا کیا؟ ممکن ہے میری عمر کی وجہ سے' ممکن ہے ذرا سی دید کو میں تمہارے من کو بھا گئی ہوں۔ ممکن ہے تم نے سوچا ہوگا کہ بھئی ذرا یہ سیر بھی دیکھیں یا تمہیں مجھ پر دیا آئی ہو۔''

ہندی لفظوں کا دروبست نظرنواز ہو۔

> ''تم ایسے بلوان کے ساتھ ایک نربل عورت سنجوگ کا آنند کیسے سہہ سکتی ہے۔ یہ

پریم کی شکتی ہے جو اسے اس جوگ بناتی ہے۔ سگندھ بھرا من موہن پھول جیسے
ابھی بھنورے نے چھوا تک نہ ہو، چاہت کے کھلتے ہوئے درد کو کیسے جان سکتا ہے۔
اس لئے میں ہاتھ جوڑ کر پرنام کرتی ہوں اور تمہارے چرن چھوتی ہوں کہ مجھے بھی
آج سے داسیوں میں سے جانو۔''

میراجی کے اس ترجمہ کو پڑھنے سے اس بات کا دھوکہ تو ہوتا ہے کہ شاید یہ سنسکرت سے براہ راست ترجمہ کیا گیا ہے لیکن ایسا قطعی نہیں ہے لیکن انہوں نے اس کا ترجمہ کچھ اس طریق سے کیا ہے کہ لفظ لفظ سے آریائی تہذیب کے منور نقوش دمکتے دکھائی دیتے ہیں۔ کیونکہ میراجی کو تہذیب کا نہ صرف شعور تھا بلکہ اس تہذیب میں رائج انسانی، تہذیبی اور معاشرتی خصوصیات کا بخوبی علم تھا۔ دوسری بات یہ ہے کہ میراجی نے اس کتاب میں جس اسلوب کو روا رکھا ہے وہ ان کے سیاسی معتقدات کی دراصل ایک نمو ہے۔ قومیت پرستی کے وہ متصادم بیانیہ جو زبان میں اختلافات کا نہ صرف بیج بو رہے تھے بلکہ لسانی فضا کو خراب کرنے کی منظم کوشش بھی چل رہی تھی، اور ایسا لگ رہا تھا کہ اردو اپنی اصل سے محروم ہوتی جا رہی ہے۔ میراجی کا موقف اردو کو اس کی اصل سے وابستہ رکھنا تھا، اس لئے ہم کسی بھی ادبی ترجمہ کو اس کی تہذیب اور کلچر سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکے اور نہ دیکھنا چاہئے۔ وسیع تناظر میں میراجی کے اس نوع کے تفاعل کو دیکھا جائے تو وہ اردو کو ہندوستانیت کی ہم دم و دم ساز بنتا ہوا دیکھنا چاہتے تھے اور اردو زبان میں مقامیت کی خوشبو اور بوباس پیدا کرنا چاہتے تھے۔ اس لئے انہوں نے فرمایا ہے کہ اسے اسی زبان میں ترجمہ کیا جسے پڑھنے کے بعد کل ہند زبان کے تنازع کا امکان بھی باقی نہیں ہوگا۔

ان باتوں کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے اور یہ کہا جا سکتا ہے کہ ادبی ترجمہ سیاسی و تہذیبی صورتحال سے غیر متعلق نہیں ہوتا اور نہ ہو سکتا ہے۔ اس بحث کو تمام کرنے سے پہلے اس کتاب کے ترجمے کی ایک مثال یہاں پیش کرنا چاہتا ہوں۔ میراجی اور ای پی ماتھرس کے ترجمہ کا تقابل دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔

In the hundred years which are given to us
the best thing of all is the body for it is the place of the firstencounter,
the fair on advances her unquiet heart and he ardently regards her.

did he make you to be second nala is all ?
the magnificence of spring within you?
Are you Kendarpa walking again among men
with a quiver laced with flowers?

اب میراجی کا ترجمہ ملاحظہ کریں۔

''جیون کے سوسالوں میں سب سے اچھی چیز جو ہمیں ملتی ہے وہ ہے ہمارا شریر، کیوں کہ یہی ہمارے پہلے آمنے سامنے کا ٹھکانہ ہے۔ اس ٹھکانہ پر سندری اپنے چنچل من کو آگے بڑھاتی ہے اور اسی ٹھکانے پر پریمی بڑی چاہ کے ساتھ اسے آگے بڑھتے دیکھتا ہے۔ کیا تمہیں بنانے والے نے تمہیں ایک دوسرے کے روپ میں ڈھالا ہے! کیا بسنت رُت کی ساری آن بان تم ہی میں رچی ہوئی ہے؟ کیا منش جاتی میں پھولوں سے سجا سجایا تیر لئے تم کوئی مدن دیوتا ہو؟

یہاں مقصد دونوں ترجموں میں کسی کو کسی پر ترجیح دینے کا نہیں ہے نہ ہاں کوئی فوق ترتیب سے کام لینا ہے۔ بلکہ دونوں ترجموں میں ان لسانی اور تہذیبی وسائل پر تاکیدی نشان لگانا ہے۔ جن کے اثرات ترجمہ سے مترشح ہیں۔ میراجی کے ترجمہ میں شریر، سندر، روپ، بسنت، رُت، منش، جاتی، مدن دیوتا جیسے الفاظ آریائی تہذیب اور اردو کی تہذیب دونوں میں مشترک ہیں۔ اس طرح سنسکرت کے اساطیری عناصر سے اردو (کے سنسکرت الاصل ہونے کی بناء پر قربت محسوس ہوتی ہے)۔ ناصر کی رائے اس ترجمہ کے سلسلہ میں دیکھتے چلیں۔

''اس لئے مفہوم کی سطح پر انگریزی اور اردو متون ایک دوسرے کے تقریباً مساوی ہونے کے باوجود اردو متن کہیں زیادہ سنسکرت اصل کے قریب محسوس ہوتا ہے۔
اس طور پر میراجی اردو زبان کی قدیمی جڑوں کی یاد دلاتے ہیں۔ نیز نگار خانہ کی بصیرت افروز انسانی وجود کے بنیادی سوالات اٹھانے کی اہلیت رکھتے ہیں۔ تخلیقی نثر سے یہ یقین دلانے کی سعی کرتے ہیں کہ اردو اپنی مقامی جدیدیت تشکیل دینے کی صلاحیت رکھتی ہے۔''۳۳

حواشی

۱) دو تراجم، مطبوعہ، مجلہ 'اردو دکن'۔ ص: ۲۴۵

۲) مقدمہ تاریخ یونان، مطبوعہ دارالمطبع سرکار عالی، حیدر آباد، ص: ۳

۳) اردو زبان میں اصطلاحات کا مسئلہ۔ کراچی ۱۹۴۹ء، ص: ۲۰

۴) تراجم اور اصطلاح سازی کے مسائل مرتب: قمر رئیس، تاج پبلشنگ، ۱۹۷۶ء، دہلی، ص: ٦٧

۵) نواب شمس الامرء   تراجم اور اصطلاح سازی کے مسائل مرتب: قمر رئیس

٦) آل احمد سرور، ترجمہ کے مسائل، مرتب: قمر رئیس متذکرہ

۷) جمیل جالبی 'ترجمے کے مسائل' مرتب قمر رئیس، ص: ۱۲۲، تاج پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۷٦ء، نئی دہلی

۸) میراجی کے چند منظوم تراجم، مشمولہ ادبی دنیا، لاہور، شمارہ جنوری، ص: ۲۴۲، ۱۹۵۸ء

۹) ایضاً   ایضاً   ص: ۳۴

۱۰) ممتاز بیگم بحوالہ رشید امجد، میراجی۔ فن اور شخصیت

۱۱) مولانا صلاح الدین احمد۔ میراجی کے چند تراجم مشمولہ ادبی دنیا

۱۲) ڈاکٹر سلیم اختر، نفسیاتی تنقید، ص: ۹٦

۱۳) ایضاً   ایضاً   ایضاً

۱۴) ڈاکٹر جمیل جالبی۔ میراجی ایک مطالعہ، مضمون۔ 'میراجی کے سمجھنے کیلئے' ۱۷۸-۲۷۷،

۱۵) میراجی۔ 'مشرق و مغرب کے نغمے'، ص: ۱۹۲

۱٦) میراجی۔ 'مشرق و مغرب کے نغمے'۔ ص: ۲۲۰

۱۷) میراجی، مشرق و مغرب کے نغمے، مضمون ایڈ گر ایلن پو

۱۸) 'اس کو ایک شخص سمجھنا تو مناسب ہی نہیں' ناصر عباس نیر، ص: ۱۵۱، آکسفورڈ یونیورسٹی پریس

۱۹) میراجی مشمولہ، پہلی بات 'خیمے کے آس پاس'۔ ص: ۱۷، مکتبہ ادب جدید

۲۰) میراجی اداریہ، خیال، شمارہ، اپریل ۱۹۴۸ء، ص: ۳

۲۱) رشید امجد۔ 'میراجی فن اور شخصیت' رشید امجد

۲۲) میراجی 'خیمے کے آس پاس'

۲۳) قیوم نظر، اس صورت میں مشمولہ، نئی تحریریں، لاہور، شمارہ ۵، ص: ۱۳

۲۴) جیلانی کامرانی تعارف مشمولہ، خیمہ کے آس پاس، ص: ۱۵

۲۵) شمیم حنفی میراجی اور ان کا نگار خانہ، ص: ۶۸، ۶۹، دلی کتاب گھر، ۲۰۱۳
۲۶) رشید امجد۔ 'میراجی، فن اور شخصیت'، ص: ۲۳۶
۲۷) اشفاق حسین کا خط راقم کے نام، بتاریخ ۲۸ رنومبر ۱۹۹۰
۲۸) ناصر عباس نیر۔ 'اس کو ایک شخص سمجھنا مناسب ہی نہیں'۔ ص: ۱۶۸
۲۹) منٹو۔ نگار خانہ، دیباچہ
۳۰) میراجی، خیال، شمارہ، فروری ۱۹۶۹، ص: ۷۷
۳۱) ناصر عباس نیر۔ 'اس کو ایک شخص سمجھنا مناسب ہی نہیں'
۳۲) منٹو، پیش لفظ، نگار خانہ
۳۳) ناصر عباس نیر۔ 'اس کو ایک شخص سمجھنا مناسب ہی نہیں'

ooo

میراجی کا اسلوبِ نگارش

جدید اردو شاعری کی روایت میں میراجی' مختلف واسطوں سے ایک منفرد شاعر ہیں' ان کی ادبی شخصیت کے کئی جہات ہیں۔ جہاں ایک طرف نظم اور گیت کے معروف شاعر' ہیں وہاں وہ ایک اچھے ناقد اور نثر نگار بھی ہیں' انہوں نے 'مشرق و مغرب کے نغمہ' اور 'اس نظم میں' کے عنوان سے دو اہم کتابیں قلمبند کی ہیں اور مختلف عنوانات سے نثری خدمات بھی پیش کی ہیں گویا کہ ان کی شخصیت ایک ہشت پہلو نگینہ کی ہے۔ میراجی کی نثر اور ان کی دیگر خوبیوں پر گفتگو کرنے سے پہلے کیوں نہ چند آسانیاں مہیا کرلی جائیں لہٰذا ان کے نثری کارناموں کی پہلے ایک فوق ترتیب طے کرلی جائے۔

- ریڈیو سے متعلق لکھے گئے چند اسکرپٹ
- 'ادبی دنیا اور خیال' کے اداریے
- نثر لطیف یا انشائیے' باتیں' اور 'کتابِ پریشاں'
- ادبی تحریریں/ خاکے/ آپ بیتی/ تبصرے/ دیباچے
- 'اس نظم میں' جو نظموں کے تجزیہ سے عبارت ہے
- 'مشرق و مغرب کے نغمے' جن میں مشرق اور مغرب' دونوں طرح کے شعراء اور ادباء کی سوانح اور ان کے کارہائے نمایاں کا جائزہ اور تبصرہ شامل ہیں۔

سب سے پہلے میراجی کی نثر کے حوالہ سے ایک بزرگ کی رائے' دیکھتے چلیں:

جنہوں نے نہ صرف میراجی کی نثر کو پروان چڑھتے دیکھا' بلکہ وہ اس بات کے گواہ بھی ہیں کہ میراجی نے ان کے رسالہ 'ادبی دنیا' میں کس طرح اپنے نثری اسلوب کو نکھارا' سنوارا اور اسے نئی نسل کے لئے قابل قبول بھی بنایا۔

''میراجی کا وہ کارنامہ جو اس کی عظمت کا ایک بہت بڑا عنصر ہے اور جس کے دائرۂ سخن و فہم خواص ہی تک محدود نہیں بلکہ ہم جیسے عوام کو بھی اپنے حلقۂ سحر میں اسیر کر لیتا ہے، اس کی لازوال نثر ہے۔ جس کی نیرنگی اور جس کا نکھار، جس کی شوخی اور جس کی متانت، جس کی نفاست اور جس کی سادگی، جس کی نزاکت اور جس کی نشتریت، جس کا تنوع اور جس کا پھیلاؤ دیدنی ہے، گفتنی یا شنیدنی نہیں اور شاید یہی وجہ ہے بلکہ غالباً یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے حریف یعنی اپنے خالق کی شاعری کے دامن میں یوں سمٹ کر رہ گئی ہے جیسے زندگی کی روشنی پانے کا کوئی حق ہی نہیں تھا اور یہ ناانصافی پہلی بار نہیں ہوئی، اقلیمِ ادب کا یہ ظالمانہ رواج ایک عرصۂ دراز سے قائم ہے اور اردو میں بھی میراجی سے پہلے اس کے متعدد نظائر موجود ہیں۔ خود غالب کی نثر ایک عرصۂ دراز تک تسلیم و قبول سے ناآشنا رہی'' [1]

پھر آگے موصوف میراجی کی نثر کے ابتدائی نقوش کے ساتھ اس کے اسلوب کے انوکھے پن کی وضاحت، کچھ یوں کرتے ہیں۔

''میراجی کی تخلیقاتِ نثر کا ایک حیرت انگیز امتیاز یہ بھی ہے کہ اس کے سامنے اس مزاج کی نثر کا کوئی نمونہ موجود نہیں تھا۔ جس زمانہ میں اس نے یہ چیزیں لکھی ہیں، ہمارے جدید نقاد ابھی پروان چڑھ رہے تھے اور انہوں نے فقط غوں غاں کرنا ہی سیکھا تھا۔ اس اعتبار سے ہم میراجی کو بجا طور پر اردو کی جدید شعری تنقید کا مورث کہہ سکتے ہیں۔'' [2]

اس المیہ سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ نظریاتی اختلاف کی بنیاد پر کس طرح سے ادیبوں کی تخلیقات اور ان کے کارناموں کو کالعدم کرنے کی منظم کوششیں کی گئیں، انہیں تکلیف دہ صداقتوں کی بناء پر 'خیال' کے اداریہ کی 'وساطت' سے میراجی' رواداری اور وسیع المشربی کے اسباق' نئے ادیبوں کو پڑھانے لگے تاکہ آپسی رنجش اور اختلاف کے بادل چھٹ جائیں۔

'ادبی دنیا' کے اداریوں میں میراجی اکثر ان میں شامل تخلیقات پر نہ صرف رائے زنی کرتے بلکہ مفید مطلب مشورے بھی دیتے۔ اس کی مثال خود اختر الایمان کی ایک نظم' جو انہوں نے 'ادبی دنیا' میں اشاعت کے لئے ارسال کیا تھا۔ میراجی نے اس نظم کو اختر الایمان کے پاس واپس بھیج دیا تھا'

اس نوٹ کے ساتھ کہ آپ نے جس عالم میں یہ نظم کہی ہے، اسی عالم میں اس پر نظرِ ثانی بھی کریں۔
میراجی اپنی رائے جس تخلیق پر ضروری سمجھتے تھے، وہ دیا کرتے تھے، دوسری ایک مثال اختر اورینوی کی ہے۔ اختر اورینوی کی نظم کا تعارفی نوٹ مثال کے طور پر پیشِ خدمت ہے۔

''اس نظم کا شاعر اختر اورینوی اگرچہ بظاہر ایک کمرہ کے مختصر سے ماحول میں محبوس ہے اور اس کی توجہ اس کمرہ کی مختلف چیزوں پر مرکوز، لیکن حقیقتاً اس کا ذہن ماضی کے اس وسیع اور بے پایاں دور میں نفوذ کر گیا ہے، جس کی دلکشی ہر لمحہ مجھ سے بے پناہ طاقت کا اظہار کرتی رہتی ہے۔''[۳]

جہاں تک ریڈیائی اسکرپٹ کا تعلق ہے، محمود نظامی کا کہنا ہے کہ وہ سب کے سب ضائع ہو گئے جو بقول ان کے بہت اہم اور معلومات افزا تھے کیونکہ میراجی نے حسبِ عادت ان اسکرپٹ کی تیاری میں نہ صرف اپنا خونِ جگر صَرف کیا بلکہ بڑی دیانت اور خلوص کے ساتھ اور پوری توجہ اور انہماک سے دہلی یا جہاں بھی رہے، اپنے فرائض نبھاتے رہے لیکن افسوس کہ وہ اسکرپٹ اب دستیاب نہیں ہیں ورنہ میراجی کے اسلوبیاتی خصائص کی وہ متاعِ عزیز بھی، ہمارے لئے مشعلِ راہ ہوتی۔

میراجی نے اپنی نثر کی شروعات 'ادبی دنیا' میں مضامین اور نظموں کے تجزیہ سے کی ہے بعد میں وہ 'ساقی' دہلی اور 'خیال' ممبئی کے اداریوں میں برابر لکھتے رہے۔ میراجی نے اپنے اداریہ میں صرف ادبی مسائل سے مباحث قائم نہیں کئے، بلکہ سماجی مسائل کو بھی مکالمہ کے لئے ضروری سمجھا، ان اداریوں میں نہ صرف جدید اردو نظم کے فروغ اور اس کی اِشاعت میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا بلکہ ان اداریوں کے توسط سے میراجی نے وسعتِ قلبی کو جگہ دی اور گروپ بندی کے خلاف آواز بھی اٹھائی اور 'خیال' کے توسط سے تمام اختلافات سے بلند ہو کر، ادب و فن کی خدمت پر خود کو مائل کیا اور ادب کے علی الرغم سماجی مسائل اور ادبی تراجم پر بھی توجہ صرف کی۔ اختر الایمان نے ممبئی میں، جب میں ان پر ریسرچ کر رہا تھا، تو ایک نجی گفتگو میں کہا تھا کہ جب میراجی کی ادارت میں وہ 'خیال' نکال رہے تھے تو انہیں ایک ترقی پسند نقاد اور ادیب نے کہا تھا کہ تم میراجی (جو ایک رجعت پرست شاعر اور ادیب ہے) کو کیوں اپنے جریدہ کا مدیر بنایا ہے تو انہوں نے کہا روپیہ میں نے لگایا ہے اور میراجی کا انتخاب بھی میرا ہے۔ ان دنوں بمبئی میں ترقی پسند نظریہ سے وابستگان کی ایک خاصی جماعت موجود تھی اور ان میں بیشتر میراجی سے نہ صرف نظریاتی سطح پر بلکہ شخصی سطح پر بھی کدر رکھتے تھے اور انہیں مریضانہ ذہنیت کے مالک اور رجعت پسند قرار

دے رکھا تھا۔اسی سوچ بچار کے تناظر میں مذکورہ واقعہ پیش آیا تھا۔

میراجی کے تنقیدی طریق کار کا یہ انوکھا پن بھی قابلِ صد ستائش ہے کہ وہ نظموں کے تجزیہ کے تفاعل میں، نظم کے نہ صرف بنیادی تصور کو اُجاگر کرتے ہیں بلکہ اس کے تخلیقی کوائف اور مجموعی صورتحال پر تبصرہ کرتے ہوئے، فنی اِسرار و رموز کے دَر بھی وا کر دیا کرتے ہیں۔ میراجی کا ایک پسندیدہ شیوہ یہ تھا کہ وہ قدیم شاعری سے موازنہ کرتے ہوئے جدید شاعری کے خصائص کو نمایاں کرتے اور اس کی شرفِ قبولیت کے لئے راہیں بھی ہموار کرتے' گویا ایک مشن پر بھی خود کو فائز کر رکھا تھا۔ ان کی یہ کاوش بڑی حکیمانہ تھی کہ نئی نسل نئی شاعری سے صرف متعارف ہی نہ ہو بلکہ اس کی لازمیت کو بھی صحیح طریقہ سے سمجھیں اور اسے اپنائیں تا کہ قاری نئی شاعری سے نہ صرف لطف اندوز ہوسکیں اور نئی بصیرتوں سے ہمکنار بھی۔ اس کے لئے انہوں نے قاری کی تربیت کو بھی اپنا وظیفہ' خاص بنایا۔ ن-م راشد کی ایک نظم کے سلسلہ میں 'ادبی دنیا' کے ایک شمارہ میں یوں رقمطراز ہیں کہ:

> ''آج سے پہلے کی اردو شاعری' کردار نگاری، مثنوی، مرثیہ اور ہجو تک محدود تھی۔ غزل کے کردار مثلاً عاشق زار، محبوب جفا کار، رقیب ناہنجار، واعظ، ریاکار یا زاہد زندہ دار اپنے آپ میں زندگی کا چلتا پھرتا عکس نہیں رکھتے تھے۔ سب کردار محض مخصوص رجحانات کا مجموعہ تھے جن سے ایک متعین موقع پر ایک معین چلن کی ہی توقع کی جاسکتی تھی...... لیکن نئی شاعری میں جب شاعروں کو غزل کی یک رنگ حقیقت سے چھٹکارا نصیب ہوا اور وہ اس تنگنائے سے ہٹ کر کہنے لگے تو جہاں اس کی اپنی انفرادیت نے نت نئے رنگ نمایاں کرنے شروع کئے، وہاں شعر میں شخصیت اور کردار کے لئے امکانات بھی پیدا ہو گئے۔''[۴]

میراجی کے ادبی موقف کی فہم کے لئے' ان کے اقتباسات کا پیوند لگانا ضروری ہے کیونکہ اس طرح ہم ان کے ذہنی سفر اور ادبی موقف کی ہی تفہیم نہیں کر پائیں گے' بلکہ ان کے نثر کے خواص بھی ہم پر منکشف ہوں گے' انہوں نے جہاں خود ان اداریوں میں نئے شعری مسائل کی طرفیں کھولنے کی سعی کی وہاں ان مباحث کو عام کرنے کی بھی کوشش کی اور دوسرے ہم خیال نقادوں کی شراکت کے متمنی بھی ہوئے' اس سلسلہ کی ایک رائے بھی دیکھتے چلیں:

> ''اردو شاعری کے بدلتے ہوئے رجحانات کا ذکر اُس صفحہ پر ایک سے زیادہ دفعہ

آچکا ہے۔ اس بدلتے ہوئے رجحان کو دیکھ کر کہنا پڑتا ہے کہ پہلا دور ختم ہوا۔ اب ایک نئے دور کا آغاز ہے لیکن پہلے دور میں ہر بات محدود تھی۔ اصنافِ سخن مقرر تھے' موضوعِ شعری کا ایک متعین دائرہ تھا اور اس کے ساتھ ہی ذہنی اُفق بھی ایک رنگ کا حامل تھا۔ نئے دور میں جہاں موضوعاتِ شعری میں وسعت ہوئی اور اصنافِ سخن میں نئے بت ڈھالے جانے لگے وہاں ذہنی اُفق بھی رنگ رنگ کے جلوؤں سے نگاہوں کو لبھانے لگا۔ ضرورت اب اس بات کی ہے کہ موجودہ اردو شاعری کے مختلف رنگوں اور ان کے اثرات پر نقاد اپنے قلم کو مائل کریں۔''۵

میراجی کے مطالعہ کی وسعت اور فکر و نظر کی فراخی کے بارے میں' رشید امجد کی بھی رائے لائق توجہ ہے:

''یہ اداریہ میراجی کے وسیع مطالعہ اور شعری فن پر ان کی مکمل گرفت کے آئینہ دار ہیں۔ اس کے ساتھ ان کی بے لاگ اور غیر جانبدارانہ شخصیت کی غماز بھی ہیں۔ مولانا صلاح الدین احمد کی میانہ روی کے باوجود میراجی کی شخصیت کے تحرّک اور جدید نظم کے ساتھ والہانہ شیفتگی نے ان اداریوں میں ایک ایسا رنگ پیدا کر دیا تھا جو 'ادبی دنیا' کے اس دور کو ایک نیا روپ عطا کرتا ہے۔ میراجی کا کمال یہ ہے کہ اپنی شخصیت کے اُتار چڑھاؤ، اِسرار اور عدم توازن کے برعکس ان کی تحریروں میں ایک سلجھاؤ، سنجیدگی اور حد درجہ توازن پایا جاتا ہے۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ ان کی شاعری کے برعکس ان کی نثر عام فہم ہے اور خیالات کی ترجمانی اتنی سلاست اور عمدگی سے ہوتی ہے کہ موضوع کا کوئی پہلو اُدھورا نہیں رہتا۔ 'ادبی دنیا' کے ان اداریوں نے نہ صرف یہ کہ میراجی کی تنقیدی ساکھ کو ایک اعتبار بخشا ہے بلکہ جدید اردو شاعری کے فروغ میں بھی ایک اہم کردار ادا کیا ہے۔''۶

مذکورہ بالا اقتباس میں رشید امجد نے جہاں' ایک طرف میراجی کی تحریر میں سنجیدگی' متانت اور توازن کی بات کی ہے جو کہ بالکل درست اور صحیح تجزیہ پر مبنی ہے' میراجی کے سلسلہ میں اُس وقت' ان کے کچھ حریفوں نے ان کے دماغی عدم توازن کی کچھ ایسی گرد اڑائی تھی کہ اس کی زد میں رشید امجد بھی آگئے اور انہوں نے اس طرح کا جملہ میراجی کے سلسلہ میں لکھ مارا۔ ''میراجی کا کمال یہ ہے کہ اپنی

شخصیت کے اتار چڑھاؤ اسرار اور عدم توازن کے برعکس۔''

میری ناقص عقل میں یہ بات آج تک نہیں آئی کہ ان کی تحریریں خود اس بات کی مبرم گواہی دیتی ہیں کہ وہ ایک سلجھے ہوئے اور نہایت ہی ذکی اور بصیر شخص تھے' ان کے ذہن میں اگر انضباط نہ ہوتا تو ان کی تحریروں میں اس قدر خوش سلیقگی اور شائستگی کے عناصر ہرگز ہرگز جھلکتے اور دمکتے دکھائی نہیں دیتے' بہرکیف یہی تو المیہ ہے کہ ہم اپنے تخلیق کاروں سے مکالمہ کرتے وقت' ان کے اندرون میں جھانکنے کے بجائے خارجی حوالوں کو ہی' اپنے نتائجِ فکر کا مؤثر حوالہ قرار دیتے ہیں' ویسے بھی انگریزی میں ایک مشہور کہاوت رائج ہے کہ

'Coherence is the virtue of Smaller minds'.

'توازن دراصل چھوٹے دماغوں کی خصوصیت ہے' اس میں کسے کلام ہوسکتا ہے کہ 'ادبی دنیا' کے اداریہ کا جو مزاج تھا وہ 'خیال' کا قطعی نہیں تھا' 'خیال' کے اداریوں میں' میراجی ایک مختلف ادبی موقف اختیار کرتے ہیں۔ اس کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ میراجی ادبی معاشرہ کے کافی اُتار چڑھاؤ دیکھ چکے تھے اور 'ادبی دنیا' کے مقابلہ میں ان کی 'خیال' کی ادارت پر گرفت' اس لئے زیادہ مضبوط تھی کہ وہ 'خیال' کے اداریوں میں آزادانہ فیصلہ لے سکتے تھے کیونکہ 'ادبی دنیا' کے مالک اور مدیر ایک ایسے شخص تھے جن کی شخصیت کے ہالہ سے نکلنا' میراجی کے لئے اتنا آسان نہیں تھا جتنا وہ 'خیال' کے اداریہ میں خود کو آزاد سمجھتے تھے۔ جب وہ 'خیال' کی ادارت کر رہے تھے تو اس وقت بمبئی میں ترقی پسندوں کی ایک اچھی خاصی جماعت موجود تھی۔

'خیال' کے اجراء کے اغراض و مقاصد کو میراجی نے واضح کرتے ہوئے' یوں لکھا کہ

''خیال' کے پیشِ نظر وسیع مقاصد ہیں ایک تو یہ کہ اس کے ذریعہ ہر نکتہ اور خیال کی ترجمانی کی جائے اور ہندوستان کے دوسرے پرچوں کے خلاف گروپ بندی سے احتراز کیا جائے اور دوسرے یہ کہ اس وحدت سے فائدہ اٹھا کر ادیبوں کی ایک تنظیم وجود میں لائی جائے تاکہ وہ ایک زبان، ایک قلم ہو کر کسی تحریک یا کسی اور بات کی حمایت یا مخالفت کر سکیں۔''[7]

محولہ بالا اقتباس میں جن ادبی مسائل کی طرف' میراجی نے توجہ دلائی ہے وہ ان کے عہد میں بری طرح رائج تھے' ترقی پسندوں میں ایک جماعت ایسی تھی' جو نظریاتی اِدعائیت پسندی کی بری طرح

شکار تھی۔ وہ منصوبہ بند طریقہ سے ان شاعروں اور ادیبوں کو اپنے رسائل اور جرائد میں جگہ نہیں دیتے‘ جس کے ادبی رویہ اور نظریاتی وابستگی ان کے نظریہ اور شعری تصورات سے لگا نہیں کھاتے۔ اس طرح کی صورتحال کے تناظر میں میرا جی کی آواز نہ صرف وقت کی آواز تھی بلکہ اُن اسرار سے پردہ بھی اٹھانا مقصود تھا‘ کہ ادب کسی طرح کی فارمولا بازی یا خارجی جبر کو برداشت نہیں کرتا بلکہ اس طرح کی پابندی‘ زبان وادب کو حصار بند کر دیتی ہے اور اس کے اپیل کا دائرہ پھیلنے کے بجائے سکڑنے لگتا ہے۔

مجھے یاد نہیں پڑتا کہ کسی دوسرے مدیر نے اپنے جریدہ کے پلیٹ فارم سے‘ ادبی مسائل کے علاوہ سماجی‘ اقتصادی‘ نفسیاتی اور عمرانی مسائل پر گفتگو کرنے کی خود کوئی کوشش کی ہو اور دوسرے کو اس طرح کی بحث میں شامل ہونے کی کوئی نوید دی ہو۔ میرا جی کے قاری‘ اس حقیقت سے بخوبی آشنا ہیں کہ انہوں نے ’بسنت سہائے‘ کے نام سے کئی ایسے مضامین قلمبند کئے ہیں جس کا ادب کے علاوہ دوسرے شعبہ ہائے علم سے کوئی تعلق رہا ہے بلکہ انہوں نے مضامین کا دائرہ بڑھا کر فلکیات اور سیاسیات کو بھی ان میں شامل کر لیا‘ تراجم کے ذریعہ اردو ادب کے دامن کو کافی مالا مال کیا اور ایسے موضوعات کے لئے گنجائش پیدا کی جس کا براہ راست تعلق ادب سے نہیں تھا۔ ’خیال‘ کے ابتدائی شماروں میں‘ انہوں نے اخلاقیات اور سوشلزم پر ہورڈ کی کتاب کے تراجم کا سلسلہ شروع کیا‘ اس کی اہمیت اور معنویت کو اُجاگر کرتے ہوئے‘ انہوں نے لکھا کہ:

> ’’ہورڈ کا جو مضمون ہم اخذ و ترجمہ کی شکل میں شامل کر رہے ہیں اس سے سرسری اندازہ ہو سکتا ہے کہ ہمارے یہاں کس قسم کے اور کس معیار کے ترجمہ پیش کئے جائیں گے۔‘‘ [۸]

میرا جی کی بحیثیت مدیر‘ ایک خوبی یہ بھی تھی کہ انہوں نے ’خیال‘ کے اداریوں کے معمول سے اپنی ادارتی پالیسی کو عام کرنے کی سعی کی اور اسے قاری پر تھوپنے کے بجائے اسے حرزِ جان بنانے کے لئے کوشاں رہے گویا کہ وہ جریدے کی ادارتی پالیسی قاری کے ذوق کے پیش نظر ترتیب دینا چاہتے تھے۔ ان اداریوں کی ایک فقید المثال خوبی یہ تھی کہ وہ پرانے لکھنے والوں اور نئے ادیبوں کے مابین ایک توازن قائم رکھنے کے حق میں تھے اور نئے لکھنے والوں کی ہمیشہ حوصلہ افزائی کرتے۔ انہوں نے جن باتوں کا لحاظ ’ادبی دنیا‘ کے اداریوں میں رکھا تھا یعنی کہ شمارے کے مندرجات پر ایک مجموعی رائے قائم کی جائے‘ اس طرح کی ادبی صورتحال کو ’خیال‘ کی ادارت میں بھی برقرار رکھا۔ میرا جی نے

ایک ادبی اصول یہ وضع کر رکھا تھا کہ جس ادیب و شاعر کی کوئی تخلیق پسند آتی تو اس کے معیار کے پیشِ نظر اس کو شاملِ اشاعت کرتے اس کے علاوہ وہ کسی بات کو اہمیت نہیں دیتے تھے۔ ان کے سامنے فن پارہ کا معیار معنی رکھتا تھا۔ جدید ذہن میں اگر ادب یا اس کے حوالہ سے کوئی سوال اُبھرتا تو اسے 'ایڈریس' کرنے کی سعی کرتے۔ ان اداریوں کے توسط سے وہ شخصی رویوں کے علی الرغم اجتماعی ادبی رویہ اور موقف کی طرف بھی قاری کی توجہ مبذول کراتے اور ان باتوں سے یہ اندازہ ہوتا کہ بطور مدیر' میرا جی کس پائے کے تھے اور ان کا ادبی موقف کتنا ستھرا اور مستحکم تھا۔

میرا جی کی نثر کی دوسری خصوصیات دیکھنی ہو تو 'باتیں' اور 'کتابِ پریشاں' کے عنوان سے جو تحریریں سامنے آئی ہیں' اس سے رجوع کیا جا سکتا ہے۔ دراصل یہ تحریریں اتنی ہلکی پھلکی ہیں کہ ہم اسے آسانی سے نثرِ لطیف کے ذیل میں رکھ سکتے ہیں۔ ان تحریروں میں کوئی نامیاتی ربط کی تلاش بے سود ہے۔ دراصل یہ تحریریں' شعور کی رو' یا پھر' آزاد تلازمۂ خیال' کی تکنیک کا بہترین نمونہ ہیں۔ آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک کو میرا جی نے پہلے پہل بڑی خوبی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔

میرا جی کی اس طرح کی تحریریں 'کتاب' لاہور، شیرازہ، ساقی، دہلی اور 'خیال' بمبئی میں شائع ہوئی ہیں۔ ان تحریروں میں آپ کوئی منطقی یا زمانی تسلسل تلاش کریں گے' تو مایوسی ہاتھ لگے گی' دراصل یہ تحریریں بے تعلقی کی فضا کو ہموار کرتی ہیں۔ موضوع کے بجائے اندازِ بیان اور طرزِ تحریر کو اہمیت دی گئی ہے۔ ان تحریروں پر اگر غور کریں گے تو گہری ساخت میں معنویت کی لہریں موجزن ملیں گی' یوں تو تحریروں کی شروعات بڑے سیدھے اور سپاٹ طریقہ سے ہوتی ہے لیکن جوں جوں تحریر آگے بڑھتی ہے' پیچیدگی اور ابہام پیدا ہوتا جاتا ہے اور آخر میں میرا جی' کی کوشش ہوتی ہے کہ تحریر میں پڑے ہوئے جالے کو' صاف کر دیا جائے' نتیجہ میں فن ایک محدّب شیشہ' کی طرح ہمارے سامنے نمودار ہو جاتا ہے۔

'ہورلیس' جو ایک روسی شاعر تھا' میرا جی اس کے حوالہ سے ایک واقعہ بیان کر کے یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ شاعر غیر معمولی باتوں یا اشخاص کو غیر معمولی بنا دیتا ہے۔ اس کے بعد وہ آغا حشر کاشمیری، امیر خسرو، میر حسن اور انشا کی مثالیں دے کر یہ ثابت کرتے ہیں کہ انہوں نے کس طرح بعض کرداروں یا منظر کو غیر فانی کر دیا ہے اور آخر میں یہ کہتے ہیں کہ:

"انسان کا کوئی کام مصلحت سے خالی نہیں اس طرح کہا جا سکتا ہے کہ آسمان بڑے

میاں کی کوئی تخلیق بے نام ونشان نہیں۔''

میراجی کا کمال یہ ہے کہ وہ 'باتیں' میں زیادہ تر کسی شعر یا کلیہ سے بات شروع کرتے ہیں مثلاً خدمت اپنی ہستی کے ثبوت دینے کا دوسرا نام ہے' یا غصہ بھی ایک طرح کا نشہ ہے'۔

انہوں نے افسانہ نما چند تحریریں بھی قلمبند کی ہیں۔ افسانہ نما اس لئے کہ یہ افسانہ سے زیادہ انشائے لطیف معلوم ہوتے ہیں' ان کے عنوان درجہ ذیل ہیں۔

(بسنت سہائے) کو کنار کی جنم بھومی 'ادبی دنیا' شمارہ دسمبر ۱۹۳۸ء

ننھا پریم 'ادبی دنیا' شمارہ۔ جولائی: ۱۹۳۹ء

یہ افسانہ سے زیادہ انشائے لطیف معلوم ہوتے ہیں۔ شعر وحکمت میں ڈاکٹر مغنی تبسم نے میراجی کی ہلکی پھلکی تحریریں ضرور شامل کی ہیں' جنہیں انہوں نے انشائیہ سے عبارت قرار دیا ہے۔ ان میں باؤلی بیگم، زلف کا حلقہ، آدھی دنیا، پڑے رہو، مگن رہو اور آدھ ادھوری تحریریں شامل ہیں۔

میراجی کے 'باؤلی بیگم' جسے مغنی تبسم نے انشائیہ کہا ہے' میرا خیال ہے کہ یہ انشائیہ کے بجائے خاکہ زیادہ معلوم ہوتا ہے اور یہ کہ میراجی جب ریڈیو کی ملازمت کے سلسلہ میں دہلی میں سکونت پذیر تھے تو اس وقت انہوں نے یہ خاکہ تحریر کیا تھا لیکن اس خاکہ میں استعاروں کا کچھ اس طرح جال ڈال رکھا ہے کہ میراجی کے ماسوا وہ لوگ جو ان حقائق سے آگاہ ہیں' وہی حقیقت کی تہہ تک پہنچ سکتے ہیں۔ عام قاری کیلئے ایک ہلکی پھلکی تحریر کے سوا کچھ نہیں' اس کا آغاز کچھ یوں ہوتا ہے۔

> ''باؤلی بیگم نے ملازمت کی کہ دوسروں کے علاوہ اپنے لئے ہی ایک مصیبت بن گئی' پہلے تو اپنوں کو یہی کچھ مناسب نہ معلوم ہوا کہ شریف گھر کی لڑکی' چار ٹکوں کے لئے گھر کی چوکھٹ سے باہر قدم رکھے۔''۹

اس کے بعد سراپا کا بیان' یوں ہے:

> ''اب باؤلی بیگم کے بارے میں کچھ سن لیجئے، دبا دبا سا قابو میں کیا ہوا قد' نہ سرو کی قامت نہ بوٹا سا بھرا جسم''۔۱۰

اس کے بعد صورت استعاراتی ہو جاتی ہے:

> ''سب سے پہلے اسکول کے انسپکٹر صاحب اپنے طور سے پریشان ہوئے تو انہیں معلوم ہوا کہ ایک اچھوتا میدان ہے۔ زراعت سے انہیں کچھ تعلق نہ تھا اور بیج

کھیت کے وہ سورمانہ تھے مگر سوچنے والوں کا خیال ہے کہ پہلا پالا انہیں لے
مارا۔اِن سے پہلے بھی ایک صاحب تھے الف، ب، ت میں اپنے آپ کو چھپاتے
ہوئے۔"

یہ خاکہ دراصل میراجی کے ناکام عشق کی روداد معلوم ہوتی ہے کیونکہ جب وہ دہلی میں قیام پذیر تھے تو اس زمانے میں انہیں کسی سے عشق ہو گیا تھا' یہ مجھے خاکہ اور انشائیہ کے بیچ کی کوئی چیز معلوم ہوتی ہے یا پھر اسے کوئی ہلکی پھلکی تحریر قرار دے دیں۔اس تحریر میں باؤلی بیگم کا کردار تو کم نمایاں ہوتا ہے لیکن ماحول کی باتیں زیادہ معلوم ہوتی ہے۔اس طرح کی ایک دوسری تحریر جس کا عنوان 'زلف کا حلقہ' سے موسوم ہے۔یہ تحریر بھی کسی ایسے محبوب کے سلسلہ میں ہے جو کہ میراسین بھی ہو سکتی ہے یا دلّی کی بلی خانم یا باؤلی بیگم' اسے بھی ایک ہلکی پھلکی تحریر ہی گردانا جا سکتا ہے۔اس کا انداز کس حد تک جذباتی ہے۔محبوب کی گھنی زلفوں کی چھاؤں میں سکون کے چند لمحوں کی تڑپ اور آرزو آہستہ آہستہ ایک جذباتی کیفیت میں ڈھلنی شروع ہوتی ہے اور آخر کو یہ کیفیت ایک نیم جنونی جنسی تموّج میں منقلب ہو جاتی ہے۔

"تمہارے گیسوؤں کے ہریالے ساحل پر مجھے رال اور مشک اور ناریل کے تیل کی
ملی جلی خوش بو سے ایک نشہ سا ہونے لگتا ہے۔بہت دیر تک اپنے لمبے گھنے بالوں کو
چباتے رہے جب میں تیرے چمک والے گیسوؤں کو چباتا ہوں تو یوں معلوم ہوتا
ہے جیسے یادوں کو کھا رہا ہوں۔"[11]

مذکورہ اقتباس میں میراجی نے محبوب کے بالوں کو منہ میں لے کر چبانے کا منظر نامہ خلق کیا ہے یہ تفاعل دراصل شدید جنسی تموّج کی علامت ہے اور پھر "یادوں کے کھانے کا ٹکڑا ایک غیر معمولی استعارہ کا روپ دھارن کر لیتا ہے' جس سے زلفوں کی گھنی چھاؤں میں سکون کی تمنا کا تاثر' ایک الگ کیفیت میں مبدّل ہوتا دکھائی دیتا ہے اور دوسری ہلکی پھلکی تحریریں' دراصل بڑی لطیف اور حسّی جذبوں کا ایک حسین مرقع معلوم ہوتی ہیں' آپ اسے میراجی کی نثری شاعری قرار دے سکتے ہیں۔یوں تو میراجی کے ہاں کم تعداد میں مضامین ہونے کے باوجود' جو بھی لکھا اس کی ادبی اور تنقیدی حیثیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔مثال کے طور پر ان کا ایک مشہور مضمون۔

'نئی شاعری کی بنیادیں' کے عنوان سے 'ادبی دنیا' لاہور شمارہ اپریل ۱۹۵۳ء میں شائع ہوا

اور اس کی پذیرائی کا سلسلہ آج تک قائم ہے۔ جدید نظم اور اس کے بنیادی رویوں اور نئے شعری تصورات کی تفہیم میں' یہ مضمون کافی معین اور مددگار ہے۔ میراجی کو اس مضمون سے نہ صرف یک گونہ لگاؤ تھا بلکہ یہ ان کی ذہنی وابستگی کا ایک شناس نامہ بھی ہے۔ اپنے محسوسات اور تجربات کو بے کم و کاست بیان کرنے پر نہ صرف کامل قدرت کا اظہار کیا ہے بلکہ اس کی وضاحت اور تعبیر میں' کہیں بھی آپ کو کھانچے نہیں ملیں گے' اپنے نکتۂ نظر کو بڑے شفاف طریقہ سے' بیان کیا ہے قاری کو ترسیل اور ابلاغ کا کوئی مسئلہ درپیش نہیں آتا' بلکہ ان تصورات کی فہم کے لئے انہوں نے ایک لائحہ عمل بھی مرتب کیا ہے۔

میراجی کے شعری کمالات کا جب آپ بغور جائزہ لیں گے' تو آپ کو پتہ چلے گا کہ ان کے یہاں صرف غیر معمولی تخلیقی زرخیزی ہی نہیں ہے بلکہ لغت، روزہ مرہ کی زبان اور تشبیہیں' ان کے تخلیقی تفاعل کا ناگزیر حصہ معلوم ہوتے ہیں۔ میراجی کی شعری مملکت پر کسی جدید یا قدیم شاعر یا ادیب کا کوئی سایہ نظر نہیں آتا' آپ صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ' میراجی کے ہاں نظیر اکبرآبادی کا اثر نمایاں ہے کیونکہ نظیر جس طرح آریائی رنگ کے والہ وشیدا تھے میراجی کے یہاں بھی یہ رنگ خوب جلوہ بکھیرتا ہے۔

میراجی نے شعری تصورات اور شاعری کیلئے جو بنیادیں فراہم کی ہیں' اس کو صحیح تناظر میں سمجھنے کے لئے پہلے پہل اس بات کا علم ضروری ہے کہ میراجی کی شاعری اور اس کے مختلف فکری اور شعری تصورات کی منطقی اُساس کیا ہے؟ اس پہلو سے بحث کرنے سے پہلے میں چاہتا ہوں کہ میراجی کے اِردگرِد جو یاردوستوں نے جالے بکھیر رکھے ہیں' اس سلسلہ میں شمیم حنفی کی رائے ملاحظہ کریں:

> ''میراجی کے چاروں طرف اتنی کہانیاں پھیلی ہوئی ہیں، کچھ سچی کچھ جھوٹی کہ ان کا اپنا چہرہ دیکھنے والا چاہے بھی تو آسانی سے نہیں دیکھ سکتا۔ ان میں کئی کہانیاں خود میراجی کی ایجاد کی ہوئی ہیں۔ وہ جو ایک محاورہ ہے' ہوا باندھنے کا' تو میراجی بھی اپنی ذات اور اپنی تخلیقی کائنات کے گرِد ہوا باندھتے رہتے تھے۔ رفتہ رفتہ اس نے ایک پختہ عادت کی شکل اختیار کرلی اور میراجی کی فطرتِ ثانیہ بن گئی، وہ جب بھی کوئی بات کہتے تھے' انوکھی کہتے تھے اور جب بھی مضمون باندھتے تھے نیا باندھتے تھے۔ اس روّیہ نے میراجی کی شخصیت کو مرموز تو بنایا ہی ان کی شاعری پر بھی اُسرار کی پرتیں چڑھادیں۔ اس کی وجہ سے میراجی کے بیشتر نقاد، یہاں تک کہ اعجاز احمد

جیسا شخص بھی جس نے سماجی حقیقت پسندی اور ہوش مندی کا وظیفہ پڑھتے ہوئے عمر گزار دی۔ خود میرا جی کی تفہیم کے عمل میں خود میرا جی کی پھیلائی ہوئی غلط فہمیوں سے آسانی سے دھوکہ کھا جاتے ہیں۔ چلئے، دھوکہ کھانا ایسی بری بات نہیں۔ ہم سب ہی اس تجربہ سے گزرتے ہیں لیکن میرا جی کو سمجھنے کے معاملہ میں اس رویہ کا بنیادی نقصان میرا جی کے نقادوں نے یہ اُٹھایا کہ میرا جی کے تصورِ شعر کی تلاش اور دریافت میرا جی کی اپنی اُڑائی ہوئی گرد کے حصار سے نکلے بغیر کرنے لگے۔ میں ادب میں شخصیت پرستی سے پیدا ہونے والی خرابیوں کا منکر نہیں۔ مگر یہ بھی جانتا ہوں کہ شخصیت کشی کا عمل بھی کم مہلک نہیں ہے۔" [۱۲]

اس میں دو رائے نہیں کہ تخلیق کار کی باتیں، جہاں ایک طرف ان کی تخلیقی کارگزاریوں کی تفہیم میں معاونت کرتی ہیں، وہاں قاری کا کنڈیشنڈ ہونے کا احتمال بھی باقی رہتا ہے۔

ان باتوں سے پردہ اٹھانے سے پہلے 'مشرق و مغرب کے نغمے' میں صلاح الدین احمد اور فیض احمد فیض کی آرا کو بھی دیکھتے چلیں، کیونکہ یہ خیالات میرا جی کی نثر اور ان کے شعری تصورات کی فہم کی راہ میں کافی معاون ثابت ہوں گے۔

"میرا جی نے کوئی بائیس تیس برس کی عمر میں لکھنا شروع کیا۔ میری مراد نثر سے ہے اس کی نظم نگاری کی عمر میں نہیں جانتا، لیکن اتنا جانتا ہوں کہ اپنے اولین مضامین نثر لکھنے سے پہلے وہ عشق کی ناکامی کے دور سے پہلے گزر چکا تھا۔ مدرسے کی تعلیم چھوڑ چکا تھا اور کنارے نہر کی تنہائیوں اور کتب خانۂ عام کی ویرانیوں کا مکیں بن چکا تھا۔ بیئر وہ کبھی کبھی ضرور پیتا تھا لیکن چھپ چھپا کر اور نگارشِ مضامین کے اسباب میں اس ضرورت کا خاصا اچھا دخل تھا۔" [۱۳]

فیض کا مضمون 'میرا جی کا فن' کے عنوان سے جو 'مشرق و مغرب کے نغمے' میں شامل ہے اس کا بھی ایک دو اقتباس ملاحظہ کریں' ان اقتباسات سے میرا جی کی نثر اور ان کے شعری تصورات کو سمجھنے میں تھوڑی، بہت آسانی میسر آئے گی۔

"اس مجموعہ (مشرق و مغرب کے نغمے) کی اہمیت کا ایک پہلو تو یہی ہے کہ اس کی اشاعت سے میرا جی کی ادبی شخصیت کی (یہ) ادھوری تصویر ایک حد تک مکمل ہو

جائے گی۔ اس شخصیت کے بارے میں بعض محدود اور یک طرفہ تصورات کی تصحیح ہو سکے گی اور مرحوم کی تخلیقی کاوشوں اور صلاحیتوں کی وسعت اور تنوع کا بہترین اندازہ ہو سکے گا۔

لیکن بات صرف اتنی نہیں ہے کہ میرا جی محض شاعر ہی نہیں، نقاد بھی تھے یا نظم کے علاوہ نثر بھی لکھتے تھے یہ بھی ہے کہ ان کی نثر کی ماہیت اور فضا ان کی نظم سے قطعی مختلف ہے، میرا جی کے ذہن کا جو عکس ان کی نثر میں ملتا ہے بعض اعتبار سے ان کی شاعرانہ شخصیت کی قریب قریب مکمل نفی ہے۔ ان مضامین کی نکھری ہوئی شفاف سطح پر ان مبہم سایوں اور غیر مجسم پرچھائیوں کا کوئی نشان نہیں ملتا جو ان کے شعر کی امتیازی کیفیات ہیں، ان کی تخلیق کا یہ حصہ تمام تر اسی پاسبانِ عقل کی رہ نمائی میں لکھا گیا ہے جسے وہ بظاہر عملِ شعر کے قریب نہیں پھٹکنے دیتے۔ ایک حد تک تو شعر اور دلیل میں یہ فرق ناگزیر بھی ہے لیکن میرا جی کی تحریروں سے یہ صاف عیاں ہے کہ انہوں نے تنقیدی جانچ پرکھ کیلئے، جذب و وجدان کے بجائے عقل و شعور کا انتخاب مجبوری سے نہیں، پسند اور ارادے سے کیا ہے۔ مختلف ادوار، اقسام اور اطراف کے ادب کی تعبیر و تفہیم اور تنقید میں ان خالص عقلی اور شعوری دلائل و شواہد سے کام لیتے ہیں۔ موہوم داخلی کشش و اکراہ کا کہیں سہارا نہیں لیتے۔"[۱۴]

خیر، میرا جی کی شعریات اور فیض کی شعریات میں مماثلت کا کوئی پہلو تلاش کرنا عبث ہے لیکن میرا جی کے ادبی تصورات میں، ہم ن۔م۔راشد کو ایک حد تک شریک ضرور کر سکتے ہیں لہٰذا ان کی رائے میرا جی کے لئے میری نظر میں زیادہ اہم اور وقیع ہے، کیونکہ دونوں نئی فکر اور نئے طرزِ احساس کے نمائندے تھے۔ راشد 'جدید اردو شاعری میں' لکھتے ہیں کہ

"ان تینوں شاعروں میں میرا جی صرف ایک شاعر نہیں تھا بلکہ اپنی جگہ ایک مکمل ہنگامہ تھا" اس زمانے میں جیسا کہ ان تین شاعروں نے اردو میں آزاد شاعری کا تعارف کرایا۔ میرا جی نے باقی دونوں کے مقابلے میں بڑے دھڑلے سے اس نئی طرز کو استعمال کیا۔ گرچہ میرا جی نے باقاعدہ تعلیم تھوڑی بہت پائی تھی۔ لیکن انہوں نے اپنی ذاتی مساعی سے انگریزی شاعری، نفسیاتی تجزیہ اور قدیم ہندو ثقافت کا

گہرا علم حاصل کر لیا تھا جو اگرچہ اپنی اپنی جگہ بہت متضاد چیزیں ہیں۔ لیکن ان کی شاعری میں اس طرح نمایاں ہیں کہ ان کو علیحدہ کرنا ناممکن ہے۔ انگریزی شاعری سے انہوں نے نیا شعور وادراک حاصل کیا اور آزاد شعر کا استعمال سیکھا۔ جدید نفسیاتی تجربوں سے فطرتِ انسانی کی عمیق اور اتھاہ گہرائیوں کی آگہی حاصل کی اور قدیم ہندو ثقافت نے میراجی کو ان کی شاعری کے لئے موضوعات اور ماحول مہیا کئے۔...... میراجی اپنے آسان اسلوب کے باوجود ایک اَدق شاعر مشہور ہیں حالاں کہ ان کا کلام انتہائی عام فہم اور عوامی زبان میں ہے۔''۱۵؎

آخری بات یہ کہ میراجی نے نہ صرف جان بوجھ کر اجنبی موضوعات پر مبہم اور غیر واضح انداز میں طبع آزمائی کی ہے بلکہ وہ خود بھی پے چیدہ اور غیر واضح تھے اور ان کا ابہام فکری ہونے سے زیادہ جذباتی ہے۔ اظہار اور اسلوب کا مسئلہ' میراجی کے لئے کوئی مسئلہ کبھی نہیں رہا میراجی نے اپنی شاعری کے حوالہ سے جو بات کہی تھی کہ

''جو لوگ اس پر معترض ہیں کہ میں مُبہم بات کہتا ہوں انہیں یہ بھی سوچنا چاہئے کہ دنیا کی ہر چیز ہر شخص کے لئے نہیں ہوتی۔''

کیونکہ ہر تخلیقی تجربہ اور اس تجربہ کی لسانی ہیئت اپنے آپ میں ایک قائم بالذات سچائی ہوتی ہے۔ یہ مسائل الگ نوعیت کے ہیں اور یہ ہمارے شعور کی سطح پر مختلف طریقہ سے اپنا رشتہ قائم کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں، ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ اس کا ایک منفرد اور مختلف خود مکتفی وجود ہوتا ہے جسے اس کی قائم کردہ شرطوں کے ساتھ ہی قبول کرنا' اور اس کے اپنے تقاضوں کے مطابق ہی سمجھا جا سکتا ہے۔

میراجی کا مضمون 'نئی شاعری کی بنیادیں' سے ڈسکورس قائم کرنے سے پہلے' اس کی تمہید یا ابتدائی گفتگو اس لئے ضروری تھی کہ یہ مضمون جو میراجی نے قلمبند کیا ہے' وہ ایک وسیع زاویہ نظر پر منتج ہے۔ انہوں نے اس مضمون میں جو زندگی یا پھر اپنے نکتۂ نظر کی ادعائیت سے ہٹ کر وسیع المشرب انداز میں بحث کرنے کی کاوش کی ہے' مختلف نِکات کی روشنی میں دیکھ سکتے ہیں اور جائزہ بھی لے سکتے ہیں اس سے پہلے سجاد ظہیر کی ایک رائے جو ترقی پسند ادیب اور نقاد تھے' وہ میراجی کے سلسلہ میں کیا فرماتے ہیں' ملاحظہ کریں:

''اکثر موقعوں پر ان کی تنقید سنجیدہ، بے لاگ اور جچی تلی ہوتی تھی۔ ان میں اچھے

اور برے ادب کی پرکھ کا بہت اچھا شعور تھا۔ اسی مجمع میں کئی ایسے ترقی پسند ادیب تھے جن کے مقابلے میں میرا جی کا تنقیدی نقطۂ نظر بعض لحاظ سے زیادہ مفید اور وقیع معلوم ہوتا تھا۔''۲۶

سجاد ظہیرؔ کی یہ رائے' ان ترقی پسندوں کے لئے ایک تازیانہ سے کم نہیں جو نظریاتی چوکھٹوں میں مقیّد ہو کر' میرا جی کے شعری تصورات اور ان کے فکری رویوں کو سمجھنے کی' غیر سنجیدہ کاوش کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ سجاد ظہیر کی اس غیر جانبدارانہ رائے کی روشنی میں دیگر ترقی پسند ادیب کو' میرا جی کے سلسلے میں جو غلط فہمیاں پھیلائی گئی ہیں' اس کے ازالے کی مخلصانہ کوشش کرنی چاہئے۔

میرا جی کے معروف شاعر اور معاصر راشد نے بھی' ان کے یہاں سلاست اور سادگی کی بات کی ہے کسی قسم کے الجھاؤ یا ژولیدہ فکری کا کوئی ذکر نہیں کیا' اس کے باوجود ہماری یہ دیرینہ عادت رہی ہے کہ بجائے اپنے ذوق اور شعری فہم کی از سرِ نو تربیت کرنے کے بجائے' فن پارہ میں میخ نکالنے پر آمادہ رہتے ہیں۔ میرا جی نے اس مضمون میں جو نکات بیان کئے ہیں اس کا لب لباب یہ ہے کہ نئی شاعری کو بڑے تناظر میں دیکھنے اور دکھانے کی ضرورت ہے۔ انہوں نے ان لوگوں سے ہم آہنگ ہونا ضروری نہیں خیال کیا جو آزاد نظم کو' نئی شاعری قرار دیتے ہیں اور نہ اس طبقہ کے ہم خیال ہوئے جو آزاد نظم کے ساتھ موضوع کے لحاظ سے مزدور اور عورت کو ملا کر نئی شاعری سے عبارت سمجھتے ہیں۔ حالی اور آزاد اور 'انجمنِ پنجاب' کی نظم کی تحریک کا ذکر کرتے ہوئے' وہ اسے کلاسیکی شاعری میں ایک تسلسل قرار دیتے ہیں۔ ان کا ماننا ہے کہ آزاد اور حالی نے عام روش سے ہٹ کر یعنی غزل کے مقابلہ میں نظم کو زیادہ اہمیت تفویض کی لیکن ان کی یہ کاوش' نظم کے خدوخال متعین کرنے تک ہی محدود ہے۔ وہ تاریخی تسلسل میں ان کی اہمیت کو تسلیم تو کرتے ہیں لیکن ان کی نظموں کو' نئی شاعری کی بنیاد قرار نہیں دیتے۔
میرا جی کی وسیع المشربی اور وسیع النظری کا ایک ثبوت تو یہ ہے کہ وہ ترقی پسند تحریک کو ایک اہم ادبی تبدیلی تصور تو ضرور کرتے ہیں لیکن ترقی پسندوں کی حد سے بڑھی ہوئی مقصدیت کی انتہا پسندی سے ان کو شدید اختلاف ہے' ان کی رائے ہے کہ فن کو مقصدیت کے تابع نہیں کرنا چاہئے' جس کی عمدہ مثال فیض کی شاعری ہے۔ فیض' ترقی پسندوں میں واحد شاعر ہیں جنہوں نے فن کو کبھی بھی مقصد کے تابع نہیں کیا۔ ان کا یہ بھی ماننا تھا کہ فن کو نظر انداز کر کے ہم کوئی بڑا ادب تخلیق نہیں کر سکتے۔ اس اختلاف

کی ایک دوسری اہم وجہ جو میرے ناقص فہم میں آتی ہے وہ یہ کہ میراجی فرائڈین نقطۂ نظر کے پیروکار تھے لہٰذا ان کا فکری تصادم مارکسی حلقہ سے تھا اس کے علی الرغم وہ ترقی پسندوں کے تنظیمی اور فارمولائی ادب سے گریز کرتے تھے مگر ان کی یہ اعلیٰ ظرفی تھی کہ ترقی پسندوں سے بنیادی اختلاف کے باوجود وہ ترقی پسند تحریک کی افادیت اور اس کے خدمات کے کبھی منکر نہیں تھے۔ میراجی کی ایک بڑی خوبی یہ بھی تھی کہ وہ اِدعائیت پسندی سے احتراز کرتے تھے۔) میراجی کا نقطۂ نظر نئی شاعری کے بارے میں یہ تھا کہ دوسری جنگ عظیم کی مجموعی اُتھل پتھل، اضطراب اور مختلف سطح پر بے چینی کے نتیجے میں جو اقتصادی بدحالی پیدا ہوئی ہے اور انسان کی جس طرح داخلی اور خارجی سطحوں پر شکست و ریخت ہوئی ہے اس طرح کے حالات نے انسان کے اندر ایک خلا پیدا کر دیا ہے جسے پاٹنے کے لئے نئے رویوں اور نئے آدرش کی ضرورت ہے۔ اس خلا نے بہت سے مسائل کو بھی جنم دیا ہے جو روح اور جسم دونوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس طرح کے حالات نے زندگی، فرد اور معاشرہ کو ایک نئے زاویہ سے روشناس کیا اور نئی جہتوں کی تلاش کی طرف نکل پڑے۔ میراجی نے اس ذہنی تذبذب اور کشمکش کے حوالہ سے بھی گفتگو کی ہے کہ کس طرح اس وقت کی نسل خود کو ایک دوراہے پر کھڑا محسوس کر رہی تھی۔

> ''نیا شاعر اب ایک ایسے چوک پر کھڑا ہے جس سے دائیں بائیں آگے پیچھے کئی راستے نکلتے ہیں لیکن اسے پوری طرح نہیں معلوم کہ کون سا راستہ اس نے طے کر لیا ہے۔'' [۱۷]

اس میں دو رائے نہیں کہ نوجوان شعراء کا ایک ہجوم ہمارے سامنے آ کھڑا ہوا ہے اور اس ہجوم کے پہلو میں نئی صورتیں، نئے موضوع، نئے انداز بیان، الجھن پیدا کرتے ہیں۔ ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ نیا شاعر ماحول میں اپنی گہری دلچسپی کا بہانہ کرتا ہے لیکن یقیناً وہ صرف اپنی ذات کے ایک دھندلے عکس میں محو ہے۔ ایک اور المیہ یوں ہوا کہ ہماری سماجی صورتحال میں جو بنیادی تغیرات ہوئے اس میں گھریلو زندگی، ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہو گئی۔ مرکز ٹوٹ سا گیا۔ کہا جاتا ہے کہ گھریلو زندگی کی شکست تو ۱۸۵۷ء کے بعد ہی سے شروع ہو گئی تھی لیکن جدید مفہوم میں گھر کا استعارہ بیسویں صدی میں اپنے نئے معنوں کے ساتھ سامنے آیا۔ اس کی بنیادی وجہ جدید صنعتی جنگ کی وہ دوڑ تھی جس کے تحت لوگ ایک شہر سے دوسرے شہر کوچ کرنے لگے۔ زندگی کی بڑھتی ہوئی احتیاج نے نئی خواہشات کا طومار کھڑا کر دیا اور اس کے نتیجہ میں تشنگی نے کبھی نہ ختم ہونے والی ایک ایسی پیاس پیدا کر دی، جس سے

پوری نسل متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکی۔ جدید دور کی آسانیوں نے بھی ہماری روایتی زندگی میں نہ صرف بھونچال لا دیا بلکہ زندگی کے تصورات میں ایک نوع کا انقلاب پیدا کر دیا۔ لیکن اس طرح کی صورتحال نے کشمکش اور تذبذب کا ماحول بھی خلق کر دیا کیونکہ ہمارا پرانا اخلاقی نظام جوں کا توں تھا۔ میرا جی نئی شاعری کے ضمن میں اس سارے پس منظر کا تجزیہ کرتے ہوئے ان بنیادوں کی تلاش کرنے کی کوشش کی ہے جن پر نئی شاعری کی عمارت کھڑی کی جا رہی ہے۔ لیکن جیسا کہ مذکورہ سطور میں یہ بات کہی جا چکی ہے کہ میرا جی بڑے سلجھے ذہن کے مالک تھے انہوں نے ایک غیر جانب دار نقاد کی حیثیت سے نہ شاعری کی وکالت کی اور نہ اس کے عصری جواز یا وقت کی آواز کہنے کے باوجود یہ اعتراف کیا ہے کہ ابھی نئی شاعری سفر میں ہے اور اس سے کسی بڑے امکان کی توقع انسب نہیں۔

''اس حقیقت کو بھی یاد رکھنا ہوگا کہ نئی شاعری اپنے بلند اور وسیع امکانات کے باوجود ابھی ایک تجربہ ہے۔ ایک ایسا تجربہ جس سے فوری تکمیل کی توقعات بے معنی اور نامناسب ہیں اور جس کا مستقبل یقیناً روشن دکھائی دے رہا ہے۔'' [18]

میرا جی کے کہنے کا بنیادی مقصد یہی تھا کہ نفسا نفسی کے عالم میں نئے اصول نہ بن سکے اور نہ مرتب ہو سکے۔ اس حالت میں نیا شاعر تذبذب کا شکار نظر آتا ہے ہے کیونکہ اس کے سامنے ایک لکیر تو دکھائی دیتی ہے لیکن وہ بڑی مبہم سی ہے صاف اور روشن نہیں ہے۔ دوسری بات یہ کہ نئی شاعری ابھی ایک مسلسل تجربہ ہے اس کے خدوخال واضح ہونے میں تھوڑا وقت درکار ہے۔ چار پانچ صفحہ کے اس مضمون میں بصیرتوں کی کمی نہیں ہے۔ ایک بات اور کھل کر سامنے آتی ہے کہ ادب کی بنیادی باتوں کے لئے میرا جی کا ذہن صاف ہی نہیں بلکہ شفاف بھی ہے دوسری بات کسی کے یہاں بھی اتنی لچک، اعتدال، کشادہ قلبی اور وسعتِ نظر نہیں ملتی جس کا بہترین مظہر میرا جی کا یہ مضمون ہے۔ شمیم حنفی نے اس سلسلہ میں بڑی عمدہ بات کہی ہے کہ

''میرا جی مزاجاً انیسویں صدی کے فرانسیسی اشاریت پسندوں کی طرح سریت کی طرف جھکاؤ رکھتے تھے۔ صرف سطح کے اوپر تیرتی ہوئی حقیقت ان کے لئے شاید غیر دلچسپ تو نہیں تھی مگر یہ حقیقت کی آخری حد بھی نہیں تھی۔ بودلیئر کے تذکرہ میں میرا جی نے ایک سوال اپنے آپ سے پوچھا تھا کہ اس نے تاریکی ہی میں اُجالے کی تلاش کیوں کی اور پھر یہ جواب بھی ڈھونڈ نکالا تھا کہ اُجالے کا احساس صرف

تاریکی ہی میں ہوسکتا ہے۔اس کے بعد میراجی نے یہ بھی لکھا تھا کہ ''موجودہ اردو شعراء میں کم از کم ایک دو شاعر ایسے ہیں جو اپنی شاعری کے حقیقت پسندانہ طرز کے لئے اپنی ذاتی زندگی کی طرف رجوع کرتے ہیں تو کیا میراجی کا یہ اشارہ اپنی طرف تھا؟ شاید ہاں، کیونکہ میراجی گنتی کی اس کم یاب مخلوق میں شامل ہیں جن کی آگہی، حواس اور جذبات کی نفی نہیں کرتی اور جو انسانی ہستی کے جائزہ میں دیکھی اَن دیکھی سمتوں کا حساب ایک ساتھ کرتے ہیں۔'' ١٩

میراجی کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے اپنی تلاش کا سفر کسی خارجی سہارے کے بغیر ہی جاری رکھا اور اپنے جلائے ہوئے چراغ کی روشنی میں اپنا فکری سفر طے کیا۔ میراجی کے لئے ہندو فلسفہ بالخصوص وشنومت سے جڑا ہوا بھگتی کا تصور کسی طرح کا مذہبی عقیدہ نہیں تھا اس قسم کے تصورات کو میراجی نے اپنے لئے تخلیقی معتقدات کی جگہ دے رکھی تھی اور نئی شاعری جو منظم اور منضبط عقیدوں کی حدود سے آگے جاکر اور عام سطح سے اُوپر اٹھ کر آزاد طریقہ سے اپنے امکانات کی جستجو کرتی دکھائی دیتی ہے۔

میراجی کے شعری مزاج اور ان کے کلیدی خیالات اور تصورات کی روشنی میں راشد نے ایک بات کہی ہے جس میں آپ کو بھی شریک کرنا چاہتا ہوں کیونکہ راشد ان کے واحد ہم عصر ایسے شاعر ہیں جنھوں نے میراجی کو بہتر طریقہ سے سمجھا تھا۔

''یہ (شاعری) انسان کی ابدی تلاش کی تمثیل ہے جس کے راستہ میں انسان شہری کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک زائر کی حیثیت سے متواتر سرگرم ہے تا کہ اپنی گم شدہ خودی کو دوبارہ پاسکے جو اپنی ذات کے ساتھ مفاہمت اور ہم آہنگی کی تجدید کے بغیر ممکن نہیں۔'' ٢٠

ان کا دوسرا مضمون 'سنسکرت شاعری میں جنس کا موضوع' کے عنوان سے ہے جس میں جنس کے موضوع کا احاطہ کرتے ہوئے سب سے پہلے جنس کے بارے میں ایک بسیط مکالمہ قائم کرتے ہیں اور جنس کے مختلف پہلو اور دیگر جہات کا جائزہ لیتے ہیں اور ادب میں اس کے مختلف سطحوں پر تفاعل کا ذکر کرتے ہیں۔ خصوصاً فنون لطیفہ یعنی ادب میں جنس کے رویوں سے متعلق گفتگو کرتے ہیں اور اس کے صحت مندر رجانات کا تذکرہ کرتے ہیں۔ مضمون کا دوسرا حصہ سنسکرت زبان کے شاعروں کا جائزہ ہے اس جائزے کو میراجی نے دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ اول حصہ وہ جس میں عورت کو خوف اور مصیبت کی

علامت سمجھا جاتا ہے اور دوم جو عورت کی تعریف میں ہے۔ پہلے حصہ پر تنقید کرتے ہوئے وہ دوسرے حصہ کی شاعری کی تعریف اور تشریح کرتے ہیں۔ ایسے اشعار کے سلسلہ میں ان کی رائے ہے کہ:

''مرد کے جسمانی حسن کا شاذ ہی تذکرہ ہوتا ہے۔ عورت کی رعنائیاں سراہی جاتی ہیں اور اس کے زلف کی درازی کا کوئی انجام ہی نظر نہیں آتا۔''[12]

ایک اور مضمون ''ناموں کی اہمیت'' کے عنوان سے لکھا ہے۔ اس مضمون میں ناموں کی نفسیاتی معنویت اور اہمیت کو لسانی نقطۂ نظر سے آنکنے کی سعی کی گئی ہے۔ میراجی کا خیال ہے کہ حروف ہجا پر غور کرنے سے لسانی پہلو کی یہ دلچسپی ظاہر ہو سکتی ہے کہ کوئی حرف ہمیں کسی پتلی دبلی شخصیت کے متوازی محسوس ہوتا ہے اور کوئی اس کے خلاف۔ میراجی نے ناموں کے چناؤ میں مصنف کے میلانات کا جائزہ لیا ہے اور اس رمز کو جاننے کی کوشش کی ہے کہ کوئی شخص کسی مخصوص نام کا چناؤ کیوں کرتا ہے؟ ان کے خیال میں شیلی P.B.Shaily کی زندگی میں ایک ہی نام کی تین عورتوں کا آنا اور بائرن کی بے شمار محبوباؤں میں سب کے ناموں میں مریم یا ماریا کا شامل ہونا' محض اتفاق نہیں' میراجی کے نزدیک اس کی کئی مشترکہ وجوہات ہو سکتی ہیں جن میں قومیت، اس نام کا دوسرے لوگوں سے رغبت، معنوی اور سماجی تعلقات اور آواز کے سماعی اثرات شامل ہیں۔ میراجی نے اس ساری بحث کے بعد اردو ادب کے مشہور ناولوں کے کردار کا نفسیاتی تجزیہ کیا ہے' انہوں نے شرر، راشدالخیری، سرشار کے کئی کرداروں کے ناموں کو ان کے مصنفوں کی نفسیاتی کیفیت سے ہم آہنگ کر کے' ان کا جائزہ لیا ہے۔ یہ مضمون اپنے انوکھے پن کی وجہ سے اردو میں ایک یادگار ہے۔ ناموں کی طرح رنگوں کا تذکرہ بھی اپنا ایک نفسیاتی پس منظر رکھتا ہے۔

بعض شاعر اپنی محبوبہ کے سانولے رنگ کو ترجیح دیتے ہیں اور ایسا سوچنے کے عقب میں تہذیبوں کے مزاج اور ذوق بھی' ردِعمل کے طور پر موجود ہوتا ہے۔ میراجی کے خیال میں ''متعلقات فن محض خیال نہیں اس وقت کی تہذیب میں رچے ہوتے ہیں' اس نوع کا خیال صحیح تجزیہ پر مبنی ہے کہ تہذیبی اور جغرافیائی عوامل کا پس منظر تو اجتماعی لاشعور سے جا ملتا ہے لیکن بعض اوقات شخصی ردعمل بھی رنگوں کے انتخاب میں بڑا اہم کردار ادا کرتے ہیں۔

رشید امجد نے میراجی کے رنگوں کے سلسلہ میں اپنی رائے کچھ یوں قلمبند کی ہے۔

''میراجی نے اس مضمون میں ہندوستان میں رنگوں کی پہچان اور چناؤ کے پس منظر

کو دیومالائی صورتحال اور دیوی دیوتاؤں کے تصورِ حسن کے حوالہ سے جاننے کی سعی کی ہے۔ قدیم دراوڑوں کے سیاہی مائل دیوتاؤں اور خود اپنے رنگ کے بعد آریاؤں کے سفید فام دیوتاؤں اور سرخ و سفید چہروں نے رنگوں کی ایک دنیا آباد کی ہے اور یوں ہندوستان "رنگ کا ایک کھولتا سمندر بن گیا۔" ۲۲

جب آپ ہندوستانی دیومالا کے بارے میں پڑھیں گے تو آپ کو دیوتا ملیں گے وہ سبھی رنگ کے ہیں، برہما، پربتی، وشنو اور لکشمی سفید رنگ کے دیوتا ہیں۔ لیکن کرشن جو وشنو کے اوتار سمجھے جاتے ہیں ان کا رنگ سانولا ہے جب کہ کرشن کے برعکس رادھا کا رنگ صاف ہے۔ میراجی نے سنسکرت شاعری سے کئی مثالیں ایسی دی ہیں جن میں گورا رنگ کی تعریف کی گئی ہے۔ لیکن میراجی کا خیال ہے کہ اردو شاعری میں گورا اور سانولہ رنگ آپس میں شیر و شکر ہو گئے ہیں یعنی کہ ایک دوسرے میں مدغم ہو گئے ہیں۔ میراجی نے میر حسن، انشاء، میر اور دوسرے شاعروں کی مثالیں دے کر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ

"اردو شعرا کے محبوب کا رنگ عموماً جغرافیائی نسلی اور روایتی اثرات سے نمایاں ہونے کے باوجود امتیازی حیثیت نہیں رکھتا۔" ۲۳

جدید شاعروں کا تجزیہ کرتے وقت، وہ جدید شاعروں کے یہاں رنگوں کے سلسلہ میں ان کے صحیح مذاق کا پتہ لگا لیتے ہیں، ان کے خیال میں عظمت اللہ خان اور بجنوری کے یہاں یہ ذوق موجود ہے۔ رنگوں کی اس بوقلمونی کی بحث کو ایک وسیع تر سماجی اور نفسیاتی تناظر میں دیکھنا، ایک اہم موضوع تھا جسے میراجی نے بیان کرنے میں اپنے مخصوص استعداد کا نہ صرف اظہار کیا ہے بلکہ اس کی پیشکش میں عمدگی کا بھی مظاہرہ کیا ہے۔ اس کے علاوہ ایک مضمون بعنوان "ایک خط بہن کے نام" بھی موضوع اور اظہار کے حوالہ سے ایک اہم مضمون ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہو چکا ہے کہ میراجی نے 'بسنت سہائے' کے نام سے بھی کئی مضامین لکھے ہیں اور یہ زیادہ تر مضامین 'ادبی دنیا' میں شائع ہوئے ہیں۔ اردو زبان میں کم شاعر اور ادیب ایسے ہوئے ہیں، جنھوں نے ادبی مضامین کے علاوہ دوسرے موضوعات پر بھی قلم اٹھایا ہے لیکن میراجی نے بہت سے ایسے موضوعات پر بھی خامہ فرسائی کی ہے جس کا ادب سے کوئی خاص تعلق نہیں رہا ہے۔ اس طرح کے مضامین کو مندرجہ ذیل طریقہ سے تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ ملکی اقتصادی اور معاشی مسائل

۲۔ غیر ملکی پالیسی اور معاشرتی مسائل

۳۔ عام سیاسی اور معاشرتی موضوعات

۴۔ غیر ملکی سیاسی شخصیات

یہ مضامین طبع زاد ہوں یا پھر ترجمہ، جب آپ ان مضامین کا مطالعہ کریں گے تو آپ کو میرا جی کے وسیع مطالعہ کے ساتھ دلچسپی اور انہماک کا ایک وسیع تناظر ہاتھ آئے گا۔ ان کی ہمیشہ یہ کوشش رہی ہے کہ وہ ادب کو ایک وسیع تر پس منظر میں دیکھیں اور اوروں کو بھی دکھائیں۔ ان کی نظر، صرف ادب کی مختلف کروٹوں پر نہیں تھی بلکہ ان کی نگاہِ التفات میں سماجی، اقتصادی اور معاشرتی مسائل بھی رہے ہیں۔ انہوں نے ایک مضمون 'ہندوستان کی غربت کا مسئلہ' اپنے موضوع کے لحاظ سے یہ کسی شاعر کا موضوع نہیں لگتا۔ لیکن میرا جی جو عام طور پر نظم میں ابہام کا اہتمام کرتا ہو اور جس نے اپنی زندگی کو ایک پُر اسرار ہالہ کے گرد لپیٹ رکھا ہو اس کے برعکس میرا جی نے ہندوستان میں غربت جیسے مسئلہ کا تجزیہ بڑی گہرائی سے کیا ہے اور ان عوامل کی تلاش پر کوشاں نظر آتے ہیں جس کی وجہ سے برطانوی سامراج، ہندوستان کو قابو میں رکھنا چاہتا تھا۔ میرا جی نے اس مسئلہ کو بین الاقوامی تناظر میں رکھ کر تفہیم کی سعی کی ہے اور آخر میں اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ

> ''اسے (ہندوستان) کو اس بات کا مکمل شعور ہے کہ غریبی اور فلاکت کا جوا گلے سے علیحدہ کرنے کیلئے اقتصادی تنظیم از بس ضروری ہے نیز اپنے مستقبل کو سدھارنے کے لئے اسے اپنے بل بوتے پر انحصار کرنا ہوگا۔ اس وقت سرمایہ داری پند و نصائح اور انتباہ پر اتر آئی ہے۔ لیکن وہ دن دور نہیں کہ یہ سب اونچے گھمنڈی التجاؤں کی طرف رجوع ہو جائیں گے، سرمایہ داری کی تمام چالیں اب ہماری نظروں میں آچکی ہیں۔ یہ حیوان پہلے غراتا اور دانت دکھاتا ہے لیکن بعد ازاں وقت کے مطابق دُم بھی ہلانے لگتا ہے۔'' [۴۴]

مذکورہ اقتباس کا اگر تجزیہ کیا جائے تو میرا جی کے صرف وسیع مطالعہ کا پتہ ہی نہیں چلتا بلکہ ان کے اقتصادی اور سیاسی امور پر گہری گرفت کا بھی اظہار ہوتا ہے۔ ملک کے مختلف حالات اور اس کی متنوع کروٹوں کی جس طرح سے میرا جی نے نبض شناسی کی ہے مجھے اردو میں دور دور تک کوئی ان کا ثانی دکھائی نہیں دیتا۔ ملک سے محبت اور برطانوی سامراج سے تنفر کا بھی احساس ہوتا ہے اپنے ملک

کی اقتصادی اور سیاسی صورتحال سے مضطرب، بیاکل، اور پریشان بھی رہتے تھے اور یہ ان کی ترقی پسندانہ سوچ کا بہترین ترجمان ہے۔

ملکی صورتحال کے علاوہ میراجی نے کئی ایسے مضامین بھی قلمبند کیے ہیں جس کا سیدھا تعلق دوسرے ملکوں کے سماجی نظاموں سے ہے لیکن میراجی کی نظاموں سے دلچسپی کے یہ مضامین چغلی کھاتے ہیں۔ ان میں چند کے عنوانات کچھ یوں ہیں:

(بسنت سہائے) (۱) جاپان میں مزدور کی حالت ''ادبی دنیا، شمارہ جون ۱۹۴۰ء

بسنت سہائے (۲) چینی عورتیں زندہ باد، 'ادبی دنیا'، شمارہ جون ۱۹۴۰ء

(۳) چین مر نہیں سکتا۔ 'ادبی دنیا'۔ شمارہ اپریل ۱۹۳۸ء

(۴) بحرالکاہل کا سیاسی مدروجزر، 'ادبی دنیا، شمارہ مئی، ۱۹۳۸ء

(۵) یہودیوں پر ہٹلر کے مظالم۔ 'ادبی دنیا'، شمارہ اگست ۱۹۳۸ء

بسنت سہائے (۶) جرمن ذہنیت ۔ 'ادبی دنیا' شمارہ اگست ۱۹۳۸ء

بسنت سہائے (۷) جاپان ملک گیری کی راہ پر۔ 'ادبی دنیا'، شمارہ ستمبر ۱۹۳۸ء

(۸) پراچین کال کی کہانی۔ 'ادبی دنیا'، جولائی ۱۹۳۹ء (بشکریہ رشید امجد)

مندرجہ بالا عنوانات' میراجی کے مطالعہ اور باخبری کے صرف آفاق کو ہی روشن نہیں کرتے بلکہ ان کے ذوق اور دلچسپی کی نئی طرفیں بھی کھولتے نظر آتے ہیں۔ وہ اپنے گردونواح کی سیاسی اور سماجی صورتحال سے کس قدر آگاہ تھے۔ انہیں سماج کے دبے کچلے طبقہ کی کتنی فکر تھی اور ان کے مسائل سے انہیں کتنا لگاؤ تھا' یہ مضامین سے بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ چین ہو یا جاپان وہاں مختلف طبقوں میں بیداری کی لہریں جاگ رہی تھیں۔ رشید امجد نے ایک جگہ ان حالات کے حوالہ سے لکھا ہے کہ

> ''ان مضامین میں میراجی نے ان ممالک کے سیاسی، سماجی صورتحال کے حوالہ سے وہاں کے محنت کش شعبوں کا جائزہ لیا ہے۔ اس سے میراجی کی عام آدمی یا نچلے طبقوں سے دلچسپی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ یہ سارے ممالک جن کے بارے میں مضامین لکھے گئے ہیں ایک حوالہ سے اس دور کے ترقی پذیر ممالک میں شمار ہوتے تھے یا اپنے پرانے سماج سے نکل کر ترقی کی نئی شاہراہ پر گامزن ہونے کی سعی کر رہے تھے۔ جاپان کے مزدوروں کے حالات ہوں یا چینی عورتوں میں بیداری

کی لہر کا ذکر ہو، دونوں صورتوں میں میراجی ایک نئی ترقی پسند لہر کو خوش آمدید کہتے دکھائی دیتے ہیں۔ جاپان کے کارخانوں کی صورتحال کا جائزہ لیتے ہوئے وہ وہاں کی اچھائیوں اور برائیوں کو بیان کرتے ہیں۔ ان کی رائے میں مغرب کے مقابلے میں جاپان مزدوروں کے اوقاتِ کار بہت زیادہ ہیں اور معاوضہ میں بھی فرق ہے۔ یعنی ایک ہی کام میں زیادہ عمر والے اور کم عمر والے مزدور کا معاوضہ ایک نہیں اور سب سے بری بات یہ ہے کہ اکثر فیکٹری ایکٹ کے تحت کام نہیں ہوتے۔"[۲۵]

ان مضامین کے علاوہ بھی میراجی نے عام سیاسی اور معاشرتی موضوعات پر بہت کچھ لکھا ہے۔ سائنس، جنگ اور امن عالم کے عنوان سے ایک مضمون 'ادبی دنیا'، شمارہ جولائی ۱۹۲۰ء میں شائع ہوا۔ جدید سائنس اور عالمی سیاست کے حوالے سے ایک عمدہ مضمون ہے ان کا خیال تھا کہ سائنس غیر ادبی شعبہ ہونے کے باوجود نفسیات اور آرٹ سے اس کا گہرا تعلق ہے۔

میراجی کا خیال تھا کہ سائنس کی ترقی' نفسیاتی معاونت کے بغیر ممکن نہیں کیونکہ سائنس کا تعلق بھی انسانی ذہن سے ہے۔ میراجی ان تمام کارگزاریوں میں تحت الشعوری محرکات کو بھی ناگزیر سمجھتے ہیں۔ ان مضامین کے علاوہ مطالعاتی مضامین بھی قلمبند کئے ہیں جن سے ان کے مطالعہ کی وسعت کا بھرپور اندازہ لگتا ہے۔ مندرجہ ذیل مضامین کے عنوانات ہیں۔

(الف) بسنت سہائے۔ تہذیب وتمدن میں طلبا کی اہمیت۔ 'ادبی دنیا' شمارہ جولائی، ۱۹۳۸ء
(ب) بسنت سہائے۔ عورتوں کی دنیا میں 'ادبی دنیا'، شمارہ ستمبر ۱۹۳۸ء
(ج) بسنت سہائے۔ جمہوریت کا نازک دور 'ادبی دنیا'، شمارہ جنوری ۱۹۳۶ء
(د) بسنت سہائے۔ مشرق ومغرب کی یک رنگی۔ 'ادبی دنیا' شمارہ فروری ۱۹۳۸ء

(بہ شکریہ رشید امجد)

ان مضامین کے عنوانات سے میراجی کی دلچسپیوں کی بے کرانی اور ان کی وسعتِ ذہنی کا اندازہ لگتا ہے۔ ان موضوعات کے علاوہ اپنے عہد کی بڑی سیاسی شخصیتوں ہٹلر، مسولینی، لینن اور چیانگ کائی پر بھی مضامین لکھے ہیں' عنوانات درج ذیل ہیں۔

۱) ہٹلر اور مسولینی جدید روشنی میں 'ادبی دنیا'، شمارہ اپریل ۱۹۳۹ء

بسنت سہائے۔ لینن افسانوں کے دھند لکے میں۔ 'ادبی دنیا' شمارہ مئی ۱۹۴۰ء

بسنت سہائے۔ چین کا مکتی داتا۔ 'ادبی دنیا' شمارہ جون ۱۹۳۹ء

اردو میں شاید ہی کوئی ایسا ادیب ہو جو میراجی کی طرح ادب کے علاوہ بھی دوسرے شعبوں پر گہری نظر رکھتا ہو اور ملکی اور غیر ملکی' سماجی اور سیاسی حالات کے شعور و ادراک سے بہرہ ور ہو۔ ان عالمی شہرت یافتہ سیاسی لیڈروں کے علاوہ ان مضامین میں میراجی کی وہ کاوشیں بھی شامل ہیں جو ان موضوعات پر مواد اکٹھا کرنے میں صرف ہوئیں۔ ان کے اپنے شعری تصورات اور فکری رویوں کے علی الرغم ان کا ادبی موقف کچھ بھی ہو' دوسرے نظریات کو بھی اہمیت دی ہے اور 'انسان' ان کی پوری ادبی کارگزاریوں میں ان کی فکر کا محور رہا ہے' وہ انسان کے جسم اور روح کو ایک سنجوگ تسلیم کرتے ہیں' ان کو روحانی وجود کے علی الرغم ایک سماجی حیوان بھی گردانتے ہیں۔ سماج کو ایک وسیع سیاق و سباق میں دیکھنے کی سعی بھی کی ہے۔ سماج کے مطالعہ میں عالمی تناظر کو پیش نظر رکھا ہے۔ ان کی دلچسپی کا دائرہ اتنا پھیلا ہوا تھا کہ اس میں خطوط اور تراجم بھی شامل ہو گئے۔

یوں تو میراجی کے خطوط بہت حد تک ضائع ہو چکے ہیں لیکن شعر و حکمت کے شمارہ میں چند خطوط مغنی تبسم نے شائع کئے ہیں اور چند خطوط قیوم نظر اور الطاف گوہر نے محفوظ کر رکھا تھا۔ شعر و حکمت میں جو خطوط شائع ہوئے ہیں' ان کی تفصیل کچھ یوں ہے۔

میرا سین کے نام/ سامری کے نام/ قیوم نظر کے نام/ وشنو نندن بھٹناگر کے نام

ان خطوط کی زبان بے تکلف ہے اور اس کا اظہار بھی بے تکلفانہ ہے' خطوط میں رسمیات کا لحاظ کم ہی رکھا گیا ہے۔ میرا سین کے نام جو خط میراجی نے لکھا وہ کبھی پوسٹ ہی نہیں ہوا' اس خط کی شروعات یوں ہوتی ہے۔

''میرا' یہ تم میری موت کا سامان کر رہی ہو۔ گر میری خوشی کی کوئی صورت نہیں تو کم سے کم اتنا تو کرو کہ ایسی باتیں مجھے سناؤ جن سے حوصلہ بڑھے اور میں یہ بڑا دکھ ذرا آسان اور کم اذیت سے سہہ لوں۔''۲۶

اس طرح کے خطوط کو خیالیہ کہتے ہیں جن میں میراجی خود سے ہی مخاطب ہیں۔

بشیر کے نام جو خط ہے اس کا لب و لہجہ بڑا المناک ہے۔ اس خط کے مضمون سے میراجی کی محبت جھلکتی ہے۔

''میرے پیارے سچ کہتا ہوں ایک لڑکے اور ایک لڑکی کی محبت نے مجھے کہیں کا نہ رکھا اور جب کم از کم اس لڑکے کی ہستی میں تمہیں پورا پورا دخل ہے کہ تم کیوں نہیں ایسی باتیں اپنی طبیعت پر ذرا جبر کر کے ہی صحیح گوارا کر لیتے جس سے مجھے کچھ تسکین ہو۔ میں نے کبھی کوئی نازیبا خواہش نہیں کی اور نہ ہی کوئی التجا ایسی کی کہ جو تمہاری زندگی کے عام پروگرام میں حارج ہو تم نے بھی میری پوجا ٹھکرا دی۔'' ۲۷

یہ خطوط مختصر ہیں، لیکن وشونند ٹھاکر کے نام خط کافی طویل ہے۔ جس میں میراجی نے ممبئی کے تفصیلی حالات قلمبند کئے ہیں۔ مذکورہ خط سے اس بات کا اندازہ آسانی سے لگایا جا سکتا ہے کہ وہ ممبئی چھوڑنا نہیں چاہتے تھے اور ان کے ارادوں کا بھی کچھ سراغ ملتا تھا۔ ان تحریروں کے علاوہ ان کی ایک نامکمل خودنوشت ہے۔ 'ایک دفعہ کا ذکر ہے۔'

ڈائری کے چند اوراق مشمولہ شعر و حکمت حیدر آباد، گوشۂ میراجی اور نامکمل پوٹریٹ مشمولہ 'میراجی شخصیت اور فن' مرتب' کمار پاشی شامل ہیں۔ 'ایک دفعہ کا ذکر ہے' اور 'ڈائری کے چند اوراق' یہ دونوں تحریروں سے میراجی کی زندگی کے کٹھن دور اور ان کی کسمپرسی کا سراغ ملتا ہے لیکن اس کے بالکل برعکس نامکمل سیلف پورٹریٹ میں' میراجی نے قدرے مختلف اور شانت لہجہ میں اپنے سفرِ حیات کے چند پہلوؤں اور کروٹوں پر روشنی ڈالنے کی کاوش کی ہے۔ میراجی کی شخصیت جیسا کہ سبھوں کو معلوم ہے 'رنگا رنگ اور متنوع پہلوؤں پر محیط ہے۔ ان تحریروں کے حوالے سے ہم میراجی کے باطن میں جھانک سکتے تھے ان کی شخصیت کے حیرت کدوں میں قدم رنجہ ہونے کی سعادت بھی حاصل ہوتی ہے۔ جن رسائل میں انہوں نے تبصرے کئے ہیں۔ ان میں محمد حسین آزاد، حیاتِ جاوید، نقوشِ سلیمانی وغیرہ ہیں۔

میراجی نے ان کتابوں کے علاوہ اختر ہوشیار پوری کے مجموعہ کا دیباچہ بھی لکھا ہے۔ دیباچہ ۱۹۴۶ء کے اوائل میں لکھا تھا۔ اکرام قمر نے اِسے میراجی کا آخری تنقیدی مضمون قرار دیا ہے۔ ان کی نثر کے بارے میں زیادہ تر اکابر اس بات پر متفق ہیں کہ میراجی کی نثر سادہ، آسان اور سریع الفہم ہے۔ فیض نے ان ہی خصوصیات کے پیشِ نظر ان کی نثر کے متعلق کچھ یوں لکھا ہے۔

''یہ بات نہایت وثوق اور اطمینان سے اس کے حق میں کہی جا سکتی ہے کہ وہ اپنی نوع کا واحد صاحبِ طرز نثر نگار ہے جو نہ صرف بیک وقت اعلیٰ درجے کی فارسی

آمیز اور ہندی آمیز نثر لکھنے پر قادر ہے بلکہ جس کی نثر کا ہر ٹکرا اس کی شخصیت اور اس کے اندازِ خیال کی پوری غمازی کرتا ہے۔۲۸

میرا جی نے اپنے اسلوب کی تشکیل میں سادگی' وضاحت وصراحت کو جگہ دی ہے۔ پُرشکوہ انداز اور تکلف سے احتراز کیا ہے ان کی نثر میں نظم اور نثر دونوں کے آہنگ کا ایک توازن دکھائی دیتا ہے۔ ہندی الفاظ سے وقت ضرورت کام لیا ہے لیکن اسے اپنے اسلوب میں غالب عنصر نہیں قرار دیا۔ ہاں بقول اکرام قمر "ہندی الفاظ سے انہوں نے مرقع کاری کا کام لیا تھا۔" جہاں بھی صنائع بدائع کا استعمال کیا ہے' کوشش یہی کی ہے کہ لہجہ بے تکلف ہو اور سادہ ہو جو پُرکاری میں منقلب دکھائی دے۔

حواشی:

۱) محمد صلاح الدین احمد' مشرق ومغرب کے نغمے۔ میرا جی کی نثر' ص:۱۱
۲) بزمِ ادب، مشمولہ' ادبی دنیا' لاہور، شمارہ، فروری ۱۹۴۰ء، ص:۴
۳) میرا جی، اداریہ، مشمولہ۔' نئی دنیا' ص:۴
۴) میرا جی اداریہ' خیال' ص:۳، شمارہ اول، دسمبر ۱۹۴۸ء
۵) ایضاً ایضاً ایضاً، ص:۳، شمارہ فروری ۱۹۳۹ء
۶) رشید امجد۔ میرا جی' فن اور شخصیت'
۷) میرا جی، باتیں، مشمولہ، شعر وحکمت، حیدر آباد، ص:۵۵-۵۶
۸) ایضاً ایضاً
۹) میرا جی، باؤلی بیگم، ص:۶۰
۱۰) ایضاً ایضاً ایضاً ص:۴۱
۱۱) میرا جی' زلف کا حلقہ' مشمولہ شعر وحکمت، کتاب اول، حیدر آباد، ص:۶۳
۱۲) شمیم حنفی' خیال کی مسافت' تخلیق کار پبلشر، ص:۳۴-۱۳۵،
۱۳) محمد صلاح الدین احمد' مشرق ومغرب کے نغمے' میرا جی کی نثر، ص:۱۳

۱۴) فیض احمد فیض ''مشرق و مغرب کے نغمے۔ میرا جی کا فن' ص:۸
۱۵) ن م راشد 'جدید اردو شاعری'
۱۶) سجاد ظہیر 'روشنائی' ص:۳۳۶
۱۷) میرا جی 'نئی شاعری کی بنیادیں'۔ مشمولہ نئی دنیا، لاہور، شمارہ اپریل، ص:۱۴، ۱۹۴۳ء
۱۸) ایضاً ایضاً
۱۹) شمیم حنفی 'خیال کی مسافت'۔ ص:۱۴۲
۲۰) راشد 'مساوی انسان' ایک مصاحبہ
۲۱) میرا جی 'سنسکرت شاعری میں جنس کا موضوع'۔ مشمولہ لاہور 'رومان' ص:۲۱
۲۲) رشید امجد 'میرا جی فن اور شخصیت' ص:۲۵۷
۲۳) میرا جی 'کیا گوری کیا سانولی'۔ مشمولہ 'ادبی دنیا'، لاہور، شمارہ مارچ ۱۹۴۲ء، ص:۲۳
۲۴) میرا جی 'ہندوستان کی غربت کا مسئلہ'
۲۵) رشید امجد 'میرا جی فن اور شخصیت'
۲۶) میرا جی 'ایک خط میرا سین کے نام'
۲۷) میرا جی 'ایک خط بشیر کے نام'
۲۸) فیض 'مشرق و مغرب کے نغمے' میرا جی کا فن۔

○○○

میراجی کی اِنتقادی بصیرت

ادب میں تنقید کی ناگزیریت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ٹی ایس ایلیٹ کا یہ مشہور قول تقریباً سبھوں کو پتہ ہے کہ 'Criticism is as inevitable as breathing.' تنقید ادب کے لئے اتنا ہی ضروری ہے جتنا کہ نفس کی آمد وشد' تنقید کا اساسی کام فن پارہ کی جانچ اور پرکھ ہے اور اس کی خوبیوں اور کوتاہیوں کی طرف نہ صرف ہماری توجہ مبذول کرانا چاہتی ہے بلکہ کمیوں اور خوبیوں سے آگاہ کرنا بھی۔ اسکاٹ جیمس نے ایک موقع پر لکھا ہے کہ تنقید نگار کو ایسا ہونا چاہئے' جسے ہر بات کی خبر ہو اور اس کا علم کافی وسیع ہو وہ سچ جھوٹ' تلخ اور شیریں ہر طرح کے کوائف کا نہ صرف ادراک رکھے' بلکہ ان چیزوں کے بارے میں اس کی ایک صاف ستھری رائے بھی ہو۔

> ''ایک ادبی تخلیق صرف لکھنے والے ہی سے نہیں بلکہ پڑھنے والے سے بھی تعلق رکھتی ہے۔ نقاد ایک قاری کی حیثیت رکھتا ہے جو کہ بغیر کچھ نظر انداز کئے ہوئے اس کی گہرائیوں میں پوشیدہ معانی اور آواز کے لہجہ کو سمجھتا ہے۔ جو کچھ کہ اس میں کہا گیا ہے وہ اس کو پسند کرے یا نہ کرے وہ خواہ سچ ہو یا جھوٹ' شیریں ہو یا تلخ' لیکن جہاں تک اس بات کا تعلق ہے اس کو اچھی طرح سمجھنا چاہئے اور پھر اس کی اچھائی' برائی کا فیصلہ کرنا چاہئے۔''[1]

اگر تنقید میں' ان باتوں کا خیال رکھا جائے تو ایسی تنقید صحت منداور تعمیری رجحان کی حامل ہوتی ہے کیونکہ اس طرح کی تنقید کے حوالہ سے ایک نقاد نہ صرف کسی فن پارہ کی گہرائیوں تک رسائی حاصل کرسکتا ہے بلکہ اس کے معانی و مطالب جو متن کی زیریں ساخت میں لہروں کی طرح موجزن ہیں۔ ان کو بھی مس کرنے کی صلاحیت اس میں بدرجۂ اتم پیدا ہوسکتی ہے۔

اس میں دو رائے نہیں کہ تنقید اپنے دائرہ اختیار میں یوں تو علم و فکر کا ایک ایسا Frame work ہے جس میں فن کے علاوہ کچھ آزادی بھی حاصل ہے، جس سے نقاد مباحث قائم کرتا ہے کیونکہ تنقید کی یہ آزادی نہ صرف، ہمیں ادب کی مقصدیت تک پہنچاتی ہے بلکہ اس کے غرض و غایت سے ایک نوع کا رشتہ استوار کرنے میں ہماری مدد بھی کرتی ہے اور ہمیں ادبی صداقت تک پہنچنے میں معاونت بھی کرتی ہے۔ ہڈسن کا خیال ہے کہ

> ''تنقید وہ ادب ہے جو ادب کے متعلق لکھا گیا ہو جس میں خواہ ترجمانی کرنے کی کوشش کی گئی ہو خواہ تعریف و توصیف یا تجزیہ و تشریح کی۔ شاعری، ڈرامہ، ناول براہ راست ہستی سے بحث کرتی ہے لیکن تنقید وہ ہے جو شاعری، ڈرامہ، ناول اور خود تنقید سے بحث کرتی ہے۔''[۲]

بعض نقادوں نے ادب کی طرح تنقید کو بھی تخلیق قرار دیا ہے۔ لیکن سرِ دست مجھے اس بحث میں نہیں پڑنا ہے، ہمیں میراجی کی انتقادی بصیرتوں سے مکالمہ کرنا ہے اور اس کے لئے تنقید کے سیاق و سباق پر ایک گہری نظر ضروری ہے۔ لہٰذا تنقید کے بنیادی کردار کے علی الرغم تنقید کے مختلف اسالیب اور مکتبہ فکر سے کما حقہ روشناسی، از بس ضروری ہے کہ تنقید جو ایک شعبۂ علم ہے اس کی طرفیں آسانی سے کھولی جا سکیں اور اس کے تفاعل کی معنویت کھل کر سامنے آ سکے۔ یوں تو تنقید بھی ایک نوع کا تخلیقی عمل ہے اس لئے کہ وہ آزادانہ کسی بھی ادبی تخلیق پر سے حجابات کے پردے اٹھا کر اس کے اقدار کو متعین کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ پونٹ نے اپنی کتاب 'Comparative litrature' میں ادیب کے کاموں سے زیادہ تنقید کو اہمیت تفویض کی ہے۔ اس نظریہ کو کارلائل نے اپنے طور پر استحکام بخشنے کی سعی کی ہے۔

> ''تنقید اس تخلیقی قوت کو کہتے ہیں جو ادیب کے پیش کردہ کارناموں کو ایک علاحدہ حیثیت سے دوبارہ پیدا کرنے اور ذہن پر وہی نقش ثبت کرنے کا کام کرتی ہے جو ہمارے دل پر کارگر ہوتے ہیں۔''[۳]

ایک بات ذہن نشیں رہے کہ کوئی بھی فنی تخلیق اخلاقی یا غیر اخلاقی نہیں ہوتی ہے، وہ صرف فن کا ایک نمونہ ہے اور اس کا مطالعہ اسی شکل میں کرنا چاہئے، یہ صحیح ہے کہ کسی بھی فنی تخلیق کے مطالعہ سے ہمارے ذہن میں کچھ تاثرات قائم ہوتے ہیں، ان تاثرات کو ضبطِ اظہار میں لانا بھی ایک نوع کی تخلیقی

کارگزاری ہے۔ جدید دور میں سماجی نقطۂ نگاہ کے اثر کا دائرہ بھی پھیل گیا ہے۔ نقادوں کے ایک طبقہ نے ادبی تخلیقات میں فنکار کے یہاں کس زاویہ سے سماجی مسائل پر روشنی ڈالی ہے' ان زاویوں سے اس طبقہ کا سروکار کچھ زیادہ ہے۔

اس طبقہ کا اندازِ فکر کیا ہے؟ اس کی تخلیق میں طبقاتی کشمکش کا ذکر ہے کہ نہیں یا پھر اس کی تخلیق میں سماجی زندگی کی آئینہ داری ہے کہ نہیں جب کسی بھی تخلیق میں ہم ان باتوں کی تلاش وجستجو کریں گے' تو مسائل بڑھ جائیں گے اور دشواری بھی راستے میں حائل ہوں گی کیونکہ اس طرح تنقید کے ڈانڈے معاشیات، اقتصادیات، عمرانیات اور نفسیات، فلسفہ اور سیاسیات سے جاملیں گے۔ F.Q.Leeris نے ٹھیک لکھا ہے کہ:

> ''زندگی میں سماجی اور تمدنی انتشار پیدا ہوجاتا ہے تو تنقید کے لئے مشکل آن پڑتی ہے۔ تنقید میں اگر ان تمام چیزوں پر نگاہ رکھی جائے تو وہ سماجی تنقید ہوجائے گی۔''

مارکسی ناقدین کا خیال ہے کہ ادب کی تنقید خالص ادب کے دائرہ میں رہ کر نہیں کی جاسکتی' اس کے لئے دوسرے علوم کا سہارا لینا ضروری ہے۔ ادب' زندگی پر اثر انداز ہوتا ہے اور زندگی کے اتار چڑھاؤ کا اثر واضح شکل میں ادب پر پڑتا ہے۔ اس عمل اور ردِعمل کے معاملات کی فہم کیلئے لازمی طور پر خاص فنی خوبیوں اور روایت کی بعض چیزوں کو دیکھنا ہوتا ہے اس حیثیت کی طرف ہمیں مارکسی نقادوں نے سب سے پہلے توجہ مبذول کرائی۔ مارکسی نقادوں کا بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے ادب کی زندگی سے تعلق اور اس کے افادی پہلو اور اس کی معنویت پر زیادہ زور صرف کیا۔ ان کا ماننا ہے کہ وہ ادب اعلیٰ ادبی اقدار کا حامل نہیں ہے جو اپنے عہد کی سچی تصویر کشی نہیں کرتا' جو انسانیت کی فلاح یا اس کے عظیم مقاصد کی ترجمانی نہیں کرتا۔

میراجی کی تنقید کے مختلف زاویوں کی تفہیم کے لئے' ان کے عہد کے ایک متوازی تنقیدی زاویہ نگاہ کے بعض پہلوؤں کی نبض شناسی ایک ضروری امر ہے لہٰذا اس مکتبۂ فکر کے مختلف زاویوں کی تفہیم' صرف لازمی ہی نہیں بلکہ اس کے مجموعی کردار کا جاننا بھی ضروری ہے تاکہ تنقید کے دونوں متوازی دھاروں کی فہم میں کچھ آسانیاں میسّر آسکیں۔

مارکسی تنقید جو کہ اشتراکی رجحان کی دین ہے۔ وہ اشتراکیت کے ساتھ ساتھ پھیلتا چلا گیا،

کرسٹوفر کاڈویل، لوکاچ اور روسی نقادوں نے اس کی ترویج میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ مارکسی مکتبۂ فکر کے برابر ایک اور مکتبۂ فکر تنقید کے میدان میں اپنے جلوہ سامانیوں کے ساتھ نمود پذیر ہوا یعنی کہ نفسیاتی تنقید کا گھنا سایۂ اس حلقہ پر چھاتا چلا گیا۔ یوں تو اس کی باقاعدہ ابتداء فرائڈ، اڈلر اور ینگ کی نفسیاتی بصیرتوں سے ہوئی لیکن ان سے پہلے بھی ان میں نفسیاتی رجحان کے منور نشانات موجود ہیں' نفسیاتی اندازِ فکر کو پیش کرنے کی ابتدا ارسطو سے موسوم کی جاتی ہے۔ ارسطو کے نفسیاتی نظریات کے بعد لانجائس اور ہوریس کے یہاں بھی نفسیاتی اندازِ نظر کے شواہد موجود ہیں۔

نفسیات نے ہمیں ان رموز سے آگاہ کیا ہے کہ کسی بھی قسم کی تخلیق ہمارے لاشعور میں چھپی ہوئی ناکامیوں اور تشنگیوں کی تسکین کے لئے ہوتی ہے۔ یعنی لاشعور کے ذریعۂ انسان کی دبی ہوئی خواہشات ادب اور آرزو کی شکل میں رونما ہوتی ہیں۔

جدید نفسیات کی مقبولیت اور فرائڈ کی تحریریں' خصوصیت سے اس کے فلسفۂ تحلیلِ نفسی Psycho-analysis کے اس رجحان کو کافی عروج ہوا۔ فرائڈ نے خواب کی صرف تعبیر و تشریح ہی نہیں کی بلکہ اس نکتہ کی بھی واشگافی کی طرف بھی ہماری توجہ مبذول کرایا کہ ادب ہماری ناکامیوں کی تسکین کا ذریعہ ہے اور ایک نوع کا مداوا بھی۔ یوں تو فرائڈ کا یہ نظریہ زیادہ تر Clinical ہے اور عام طور پر نقادوں کے ایک قابل لحاظ تعداد کا یہ کہنا ہے کہ یہ نظریہ ادب اور ادیب کے مطالعہ میں سودمند نہیں ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ' میراجی نے تنقید کی کوئی باضابطہ کتاب تحریر نہیں کی' اور نہ وہ کسی نظریہ کے موجد ہیں۔ لیکن جدید اردو نظم کا بنیاد گزار تو کہا جا سکتا ہے۔ کیونکہ ان سے قبل نظم کی تنقید پر کوئی باضابطہ بحث نہیں ملتی یا کسی کا کوئی بسیط مکالمہ نہیں ملتا۔ میراجی کی تنقیدی کاوشوں کو رشید امجد نے اپنی کتاب 'فن اور شخصیت' میں کچھ اس طرح رقم کیا ہے جو صحیح بھی ہے۔

> "میراجی نے وقتاً فوقتاً اردو شاعری پر جو تنقید کی ہے اس نے اردو تنقید میں ایک نئے رویہ کو روشناس کرایا ہے۔ میراجی کی تنقید کے چار دائرے بنتے ہیں۔
>
> (۱) حلقۂ اربابِ ذوق کے جلسوں میں تنقیدی گفتگو
>
> (۲) نظموں کا تجزیاتی مطالعہ
>
> (۳) اردو شاعری کے بارے میں مختلف مضامین میں شاعروں پر تنقیدی آراء

(۴) مغرب و مشرق کے نامور شاعروں کے تراجم اور ان کی تنقیدی آراء

یہ رائے درست ہے کہ میرا جی کی شمولیت سے پہلے حلقۂ اربابِ ذوق کے جلسوں میں کوئی منضبط طریقۂ کار تنقید کے لئے اختیار نہیں کیا گیا تھا۔ فن پارہ پر رائے زنی تو ہوتی تھی لیکن کسی واضح اصول و ضوابط کی عدم موجودگی میں، میرا جی کی شراکت نے حلقہ کی محفلوں میں نہ صرف نیا رنگ بھر دیا بلکہ یوں کہیں کہ ان میں نئی جان ڈال دی۔ یونس جاوید نے اس صورتحال کی بڑی عمدگی کے ساتھ تصویر کشی کی ہے۔

> "میرا جی کے آنے سے حلقۂ ارباب ذوق میں تازہ خون کی ایک لہر دوڑ گئی تھی اور اس بات کا اندازہ کچھ میرا جی کے اپنے سرمایہ سے اور کچھ ان کی وہ مصروفیات جو انہوں نے حلقہ ارباب ذوق کیلئے مخصوص کر رکھی تھی، کہا جا سکتا ہے۔"

کچھ اس طرح کا خیال صفدر میر کا بھی ہے، ملاحظہ کریں:

> "گو حلقۂ ارباب ذوق کے بانیوں میں اس وقت کے دس بارہ نوجوان لکھنے والوں کے نام ہیں لیکن تنظیمی ڈھانچہ اور حلقہ میں بحث کے طریق کار اور اس کی عمومی شاعری کے نظریہ کا اصل بانی میرا جی کے سوا کوئی اور نہیں تھا۔"

میرا جی کی خاص عطا یہ ہے کہ انہوں نے حلقۂ اربابِ ذوق' کے شاعروں اور ادیبوں کو سنجیدہ ادبی مباحث کی طرف نہ صرف مائل کیا بلکہ سنجیدہ اور کارآمد مباحث میں ان کی عملی شرکت کو بھی یقینی بنایا۔ اس کے علاوہ شاعروں میں نئے تجربوں کے لئے فضا بھی ہموار کی۔ ان کی باریکیوں کی طرف بھی ادباء و شعراء کو مائل کرنے کی سعی کی ہے، آخر وہ نظمیں ایک دوسرے سے کتنی وجہوں سے ایک دوسرے سے الگ تسلیم کی جاتی ہیں، فنی اور ہیئتی امتیازات کیا ہیں؟ جن کی وجہ سے ہم نظموں میں فرق قائم کر سکتے ہیں۔ اس طرح عملی تنقید کی اساس، انہوں نے ڈالی اور مطالعہ کے ایک نئے طریق سے حلقہ والوں کو متعارف کرایا۔ حلقہ میں اس روایت کی جگہ بنانے سے پہلے ترقی پسند تنقید نے سماجیات اور خارجی حوالوں کو زیادہ اہمیت دے رکھی تھی۔ میرا جی کی معیت میں پہلی بار اس زاویۂ نگاہ سے نہ صرف انحراف کیا گیا بلکہ میرا جی کی مدد سے ایک نئے طریقۂ کار کی بنیاد ڈالی گئی، جسے تجرباتی تنقید سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ اس طرح کے رویہ کی داغ بیل ڈالنے میں میرا جی نے کسی بھی مصلحت کو آڑے آنے نہیں دیا اور نہ ایک نوع کی بے رحمانہ طرز کی طرح ڈالی۔ انہوں نے از سر نو جمالیاتی اور فنی اقدار

کی بحالی کا فریضہ انجام دیا کیونکہ ترقی پسندوں نے مقصدیت اور افادیت کی لَے کو اتنا بڑھایا کہ بیشتر شاعر و ادیب جمالیاتی اقدار سے اغماض برتنے لگے لیکن میراجی کی آمد نے فن میں جمالیاتی کیف و کم اور فنی حسن کاری کی واپسی کا پورا سامان فراہم کیا۔ اس رویہ نے ادب میں مقصدیت کی بڑھتی ہوئی عفریت کو نہ صرف روکا بلکہ ادبی اقدار اور روایت کی پاسداری کی۔ ڈاکٹر انور سدید اس سلسلہ میں کچھ اس طرح رقمطراز ہیں:

"حلقۂ اربابِ ذوق کی تنقید کو متعین کرنے کا فریضہ میراجی نے سر انجام دیا' میراجی نے تنقید کی کوئی باضابطہ کتاب نہیں لکھی تاہم ان کے نظریات عملی تنقید کے ان مضامین میں موجود ہیں جو 'مشرق و مغرب کے نغمے' ان کی وفات کے بعد شائع ہوئے۔ میراجی کا اساسی تجربہ یہ ہے کہ شعر و ادب زندگی کے ترجمان ہیں تاہم وہ زندگی کو ایک جامع یا یک رُخا تصور نہیں کرتے اور ادب کو زندگی کا غلام قرار نہیں دیتے بلکہ انہوں نے ادب کے تغیر کو زندگی کے مماثل قرار دیا اور نئے زمانہ کی برتری کو علم اور شعور کی نئی آگہی کا نتیجہ شمار کیا اور ادب کی تخلیق اور ترویج میں ان عوامل کی اہمیت کو تسلیم کیا۔" [۲۴]

میراجی کا یہ ایمان تھا کہ ادب پارہ کی پرکھ اور اس کا تجزیہ' صرف خارجی معیاروں سے ممکن نہیں ہے۔ ان کا یہ بھی ماننا تھا کہ لکھنے والے کی شخصیت اور اس کے عہد کے عصری مسائل کا پیش نظر رہنا بھی' از حد ضروری ہے۔ میراجی کا یہ بھی خیال تھا یا وہ ایسا سمجھتے تھے کہ انسانی زندگی تخیل کے زیر اثر ڈھائی منازل طے کرتی ہے۔ انہیں دیو مالا سے بھی گہرا شغف تھا لہٰذا دیو مالا سے دلچسپی کے علی الرغم مغربی طرزِ تنقید سے نہ صرف اکتسابِ نور کرنا' ضروری سمجھا بلکہ حلقہ کے نمائندوں کو اس کے اثمار سے بھی آشنا کرایا۔ میراجی کا دوسرا' کمال یہ ہے حلقہ کو تاثراتی تنقید کے دائرہ اثر سے نکال کر جمالیاتی کیف و کم کی دنیا میں لا کھڑا کیا۔ ادب اور زندگی کے مابین رشتوں کو مستحکم کرنے اور استقامت بخشنے کی عمدہ کاوش کی۔ یہ اثباتی سوچ دراصل مغربی علم کے حوالہ سے اور علی الخصوص فرائڈ اور ینگ کے نظریوں کی دین ہے۔ ترقی پسند تنقید کے برعکس' نفسیات نے فن پارہ کے عقب میں چھپے' ان محرکات کو تلاش کرنے کی کوشش کی' جن کے ڈانڈے مصنف کی شخصیت تک جا پہنچتے ہیں۔

نفسیاتی تنقید کی ہمیشہ یہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ کون سے محرکات و عوامل ہیں جن کے باعث

ایک عام تخلیقی فن پارہ وجود میں آتا ہے۔ ریاض احمد' تنقید کے اس نئے انداز کا سہرا میراجی کے سر یوں باندھتے ہیں کہ:

"نفسیاتی تنقید کو اردو میں متعارف کرانے کا سہرا میراجی کے سر پر ہے۔ میراجی نے اس کا آغاز غالباً 'ادبی دنیا' میں ان مضامین سے کیا جنہیں وہ مختلف نظموں پر تعارفی نوٹ کی حیثیت سے لکھا کرتے تھے۔ ان مضمونوں میں وہ عام طور پر ان میلانات سے جو اس کی جنسی نظموں میں نظر آتے ہیں' بچار ہا انہیں فن و تاثر کے لئے ذمہ دار قرار دیا جاسکتا ہے۔"

میراجی کی تنقید کے بنیادی وظیفہ کی تشکیل میں' مشرق و مغرب سے مستعار رویوں کا ایک خوبصورت امتزاج دیکھا جاسکتا ہے۔ لہٰذا میراجی سے اس طرح ایک نئے' طرزِ تنقید کا فروغ ہوا۔ یوں تو وہ ذہنی طور پر مغرب کے علوم وفنون کے طرز کی طرف ملتفت تھے لیکن ان کی جڑیں مشرق میں یعنی ہندوستان کے قدیمی روایت میں بہت دور تک پھیلی ہوئی تھیں' لیکن ایک طرفہ تماشہ یہ ہوا کہ مشرق اور مغرب کے اس خوشگوار امتزاج نے ان کی تخلیقی شخصیت کے گرد ایک پُر اسرار فصیل اٹھادی اور ایک ایسا جال بن دیا کہ ہر شخص جو ان کی شخصیت کے قریب آتا' ان کے سحر میں گرفتار ہو جاتا اور پھر اسے نکلنے کی راہ نہیں ملتی۔ میراجی کی ایک نمایاں صفت یہ بھی تھی' کہ ان کا مطالعہ کافی وسیع تھا اس کے علاوہ ان کے اندر انجذ اب کی استعداد بھی غیر معمولی تھی' حلقہ میں شمولیت سے پہلے مغرب اور مشرق کے شاعروں اور ادیبوں کے ادبی نگارشات سے بخوبی آگاہ تھے مثلاً حلقہ میں بھرپور شراکت سے پہلے والٹ وٹ مین، بودلیئر، چنڈی داس، لارنس، ودیاپتی اور امارو کو پڑھ چکے تھے اور ان شخصیات پر 'ادبی دنیا' میں مقالہ بھی سپردِ قلم کر چکے تھے۔ میراجی نے مطالعہ کے حوالہ سے جو بصیرتیں حاصل کی تھیں' ان بصیرتوں کو حلقہ کے جلسوں میں عام کرنے کی کوشش کی تاکہ دوسرے بھی مستفیض ہوسکیں۔ ان کا بڑا احسان حلقہ پر یوں ہے کہ ان کی شمولیت کے بعد کھرا اور آزادانہ سطح پر فن پارہ کو پرکھا جانے لگا اور تنقید کا ایک نیا محاورہ خلق ہوا جسے بیبا کی اور جرأت سے عبارت کہا جاسکتا ہے۔ بقول محمود نظامی "حلقہ کی ترتیب' قواعد وضوابط کی تنظیم اور پروگراموں کی تشکیل' سب کے پسِ پشت' میراجی ایک متحرک قوت کے طور پر کارفرما نظر آتے ہیں۔"

ان کا ایک غیر معمولی کمال یہ ہے کہ انہوں نے حلقہ کو ایک عام جلسہ یا ادبی مجلس کے حدود

سے نکال کر نہ صرف اس کے آفاق وسیع کیے بلکہ ایک تحریک کی شکل میں منقلب بھی کر دیا اور فن کی موجودہ شکل کی قلب ماہیت کر کے فن کے داخلی حسن کو اُجالنے کی احسن کوشش بھی تیز کر دی۔ مجھے یہاں ایک عمدہ بحث میراجی کے تنقیدی تصورات اور ان کے طریق کار سے متعلق، ناصر عباس نیر کی یاد آرہی ہے، جی چاہ رہا ہے کہ آپ کو بھی اس بحث کا حصہ بناؤں تاکہ آپ بھی اس انوکھے تجزیہ کو دیکھیں اور میراجی کو کس طرح ان کے جاننے والوں نے ان کی شعریات کی طرفوں کو کھولنے کی سعی کی ہے، ان رموز ونکات سے بھی حتی الوسع روبرو ہوا جاسکے:

''میراجی کی تنقید میں اس امر کا شدید احساس پایا جاتا ہے کہ جدید نظم کی شعریات نامانوس ہے مگر انہیں اس بات پر پختہ یقین تھا کہ جدید نظم ہی معاصر عہد میں فکری، اقتصادی اور ثقافتی سطحوں پر ہونے والی تبدیلیوں کا ساتھ دینے کی اہلیت رکھتی ہے۔ وہ جدید نظم کو جدید عہد کی روح کا جمالیاتی ترجمان سمجھتے تھے۔ ہر چند ان کے تنقیدی مضامین میں جدید عہد کا گہرا فلسفیانہ شعور نہیں ملتا وہ نئے مغربی سماجی علوم (خصوصاً نفسیات)، مغربی ادبیات اور ان کے زیر اثر نئی اخلاقیات اور نئی سائنسی تبدیلیوں ہی کو جدید سمجھتے ہیں تاہم وہ شدت سے محسوس کرتے تھے کہ ان سب چیزوں نے ایک طرف برصغیر کے طرزِ فکر اور طرزِ احساس کو تبدیل کیا ہے اور دوسری طرف برصغیر کی قدیم تاریخ میں موجود جدیدیت کی مثالوں کی طرف متوجہ کیا ہے۔ یہی احساس انہیں نامانوس شعریات کو مانوس بنانے اور شاعری میں معنی سازی کے ان اصولوں پر روشنی ڈالنے کی تحریک دیتا ہے۔ جن سے ہماری کلاسیکی شعریات کا تعارف تھا نہ معاصر ترقی پسند کو جن سے اتفاق تھا.......... میراجی کے تنقیدی خیالات کا سرچشمہ زیادہ تر مغرب ہے، تاہم مغربی اثرات کے حوالہ سے انہوں نے ایک نئی جہت اردو تنقید کو دی۔ شارب ردولوی کے نزدیک یہ نئی جہت فرائڈ کے اصول تحلیلِ نفسی کا باقاعدہ طور پر استعمال ہے، مغنی تبسم کے مطابق تحلیل نفسی کے علاوہ مغربی ادب کی تحریکات، علامت نگاری اور ماورائے حقیقت نگاری کو بھی میراجی نے پہلی بار اردو میں متعارف کروایا۔'' [۵]

میراجی کی ایک اور اہم عطا کی جانب وزیر آغا نے ہماری توجہ مبذول کرانے کی کامیاب

کوشش، کچھ اس طرح کی ہے:

"میراجی کی سب سے بڑی خدمت یہ ہے کہ اس نے ایک ایسے زمانہ میں، جب ادب کی پرکھ کے سلسلہ میں سماجی محرکات کی تلاش کو مقدم جانا گیا تھا، ادب پارے کی بنت میں ثقافتی عوامل کی موجودگی کا احساس دلایا۔

میراجی کی تنقیدی بصیرتوں کی پرتوں کو ہٹانے کے بعد، جو گوہر مقصود ہاتھ آتا ہے اس کی تعمیر اور تشکیل میں فرائڈ کی تحلیل نفسی کے ساتھ ساتھ ینگ کے الیاتی لاشعور کے نظریہ کی چاپ بھی سنائی دیتی ہے اور ان دونوں رویوں سے میراجی نے فن پاروں کی تفہیم اور تجزیہ میں، خوب خوب مدد بھی لی لیکن اس صداقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ انہوں نے بعد میں جا کر جو تنقید کی نئی جہت کو فروغ دیا، اس میں فرائڈ اور ینگ، دونوں کے نظریوں سے جذب وگریز کا ایک نیا منظر نامہ بھی پیش کیا۔ میراجی اردو کے پہلے ناقد ہیں جنہوں نے فن پارہ کا تجزیہ کر کے فن کار اور فن پارہ کے درمیان رشتوں کو تلاش کرنے کی سعی کی ہے اور اس طرح انہوں نے تخلیقی عمل کے نشاناتِ سفر کو سمجھنے کی بھی کاوش کی ہے۔ جس کے توسط سے فن پارہ، تشکیل پذیر ہوتا ہے۔ 'اس نظم میں'، جو بھی نظموں کے تجزیہ دستیاب ہیں وہ زیادہ تر اسی طرح کے روابط کا تسلسل ہیں، یہ میراجی کی وسیع النظری، وسیع المشربی اور نظریہ کی رواداری اور فراخی ہے کہ انہوں نے تجزیہ کے لئے کوئی امتیاز روا نہیں رکھا۔ تجزیوں کے عمل میں بعض ترقی پسند شعراء کو بھی شامل کیا ہے جب کہ بیشتر لوگوں کو اس بات کا علم ہے کہ وہ ترقی پسند نظریۂ ادب کے خلاف تھے لیکن ان کا یہ بھی ماننا تھا کہ شاعر، صرف بندھے ٹکے اصولوں یا موضوعات تک خود کو محدود نہیں رکھتا اس کے دائرۂ التفات میں پوری کائنات ہوتی ہے۔ فنی و تکنیکی خوبیوں کے علی الرغم وہ جمالیاتی حسن کو بھی کافی اہم گردانتے تھے۔

چنانچہ انہوں نے 'اس نظم میں' کے تحت جہاں دوسرے شاعروں اور ادیبوں کی تخلیقات کا تجزیہ کیا وہاں احمد ندیم قاسمی، سلام مچھلی شہری، جوش، فیض، مطلبی فرید آبادی بھی ان کی نگاہ التفات میں راہ پانے میں کامیاب ہو گئے۔ چنانچہ عطاء اللہ سجاد کی نظم' کا تجزیہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ

"بظاہر اردو شعرا کے دو بڑے گروپ اس ملک میں پھیلے ہوئے ہیں ایک گروپ اپنے کو ترقی پسند سمجھتا ہے اور اس کی اس تقسیم سے باقی تمام شعراء، دوسرے گروہ میں آجاتے ہیں لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ دوسرے شاعر ترقی پسند نہیں ہیں۔" [6]

میراجی کو اعتراض صرف شاعری کو پروپگنڈہ کا روپ دینے سے تھا' ان کو ہمیشہ اس بات کی فکر لگی رہتی تھی کہ فن کار کہیں اپنے متن کے دائرہ سے نکل کر غیر تخلیقی مدار میں داخل نہ ہو جائے، ان کا خیال تھا کہ ادب کا مقصد اور نصب العین چاہے حسن کاری ہو یا پھر اصلاح پسندی، جب تک فن کے پیش نظر نئی اقدار نہیں رہیں گی، فن کے بنیادی تقاضے اور مطالبات پورے نہیں ہوں گے اور وہ ادب کے زمرہ میں شمار نہیں ہوگا۔ میراجی کے نزدیک جہاں ایک طرف ہیئت اور تکنیک اور نئے تجربوں کی اہمیت تھی وہاں وہ وزن' تکنیک اور لوازمِ شعری پر صرف گہری نظر نہیں رکھا بلکہ اس سے عمدہ مباحث بھی قائم کئے۔ وہ ادب کو زندگی کا ترجمان سمجھتے ہیں۔ ادب کو تنگ دائرہ میں مقید کرنے کی بجائے اسے ایک وسیع تناظر میں دیکھنے کے قائل ہیں اور اپنی کتاب 'اس نظم میں' کے مختلف فن پاروں کی بحث میں فنی نزاکتوں کی طرف اکثر اشارے کئے ہیں۔

> ''ہیئت کے لحاظ سے بھی اس نظم پر غور کرنا چاہیے۔ اب تک جہاں کہیں میں نے بند کا ذکر کیا ہے تو تین مصرعوں کا ایک بند سمجھتے ہوئے مثلث کا مفہوم اپنے ذہن میں قائم رکھا ہے لیکن نظم کے بند حقیقت میں مثلث کے بند نہیں ہیں۔ اگر اور کیا ہے اس میں دلکشی نہ پوچھ...... اور کیا شئے قبول کی ہے نہ پوچھ...... اور کیا ذوقِ زندگی ہے نہ پوچھ۔'' ان تینوں مصرعوں کی ردیف اور قافیہ کو بھلا دیا جائے تو ایک ایسی نظم معریٰ بن جائے گی جو محض مثلث کی طرح لکھنے کی وجہ سے مثلث کا اظہار کر رہی ہو لیکن مذکورہ بالا مصرعوں کی بنا اس کے تین بند بن جاتے ہیں 'بھول نہیں' والے مصرعہ اگرچہ قافیہ نہیں رکھتے پھر بھی ہیئت کی باقاعدگی میں معاون ضرور ہیں اس کے علاوہ جن مصرعوں کے آخر میں ردیف قافیہ کچھ بھی موجود ہیں ان کے بھی آخری الفاظ ایک غیر شعوری احساسِ قوافی ضرور لاتے ہیں اور اس سے بھی موسیقی میں مدد ملتی ہے۔ ے

ہیئت کے مطالعہ کے علی الرغم شعر میں وزن، بحر اور آہنگ کے حوالہ سے بھی میراجی نے اس نظم میں کئی جگہ مکالمہ کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ نظم 'ادھوری کہانی' کا فنی تجزیہ کرتے وقت وزن کی باریکیوں اور آہنگ سے پیدا شدہ صورتحال کا بھی' نقشہ بڑے فنکارانہ انداز میں کھینچتے ہیں۔

> ''فنی لحاظ سے ایک اور بات پر بھی ہم کو غور کرنا ہے' تمام نظم ایک بحر میں ہے'

فاعلاتن فاعلاتن لیکن آخری شعر میں بحر بدل جاتی ہے۔ فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن نے کیا موضوعی لحاظ سے اس کا جواز ہے؟ کیا صوتی لحاظ سے اس کا امتزاج درست ہے۔ ہم آہنگی میں کوئی فرق تو نہیں آتا؟ اس لحاظ سے یہ نظم ایک تجربہ بھی کہی جاسکتی ہے۔"[۸]

جوش کی نظم کا تجزیہ بھی ملاحظہ کریں:

"قصے کی اشاراتی کیفیتوں کا ذکر تو ہو چکا اس کے علاوہ جس فن کارانہ بانکپن سے جوش نے اس نظم میں ہیرو کی اپنی کیفیت کی مطابقت میں ماحول قائم کیا ہے وہ بھی لائق تحسین ہے۔ ذاتی طور پر میرے ذہن میں اسے پڑھ کر ایک ویسا ہی اُجاڑ، المناک اور سنجیدہ کیفیت طاری ہو گئی تھی جو مغربی ناول نویس اور شاعری ایملی برونٹی کی بعض نظموں سے پیدا ہوتی ہے اور خصوصاً اس کے مشہور ناول 'دورنگ ہائٹس' کے جذبہ محبت کا گھنا گرم جادو تو اس تاثر سے بہت ہی ملتا جلتا ہے۔"[۹]

مذکورہ مثالوں سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ میراجی نے اپنے تنقیدی رویہ کی تشکیل میں مشرق اور مغرب دونوں طرح کے معیارات کی پاسداری کی ہے۔

ڈاکٹر رشید امجد اس سلسلہ میں یوں رقمطراز ہیں۔

"وہ اگر ایک طرف قدیم مشرقی معیاروں کنایہ، تشبیہہ اور استعارہ کی اہمیت کو محسوس کرتے ہیں تو دوسری طرف مغربی تنقید کے تاثرات اور کیفیات کے بھی قائل ہیں۔ چنانچہ انہوں نے اردو تنقید کو مغرب و مشرق کے امتزاج کے ایک نئے ذائقہ سے روشناس کرایا ہے۔"[۱۰]

میراجی کی تنقید کے حوالہ سے ایک بات کی وضاحت ضروری ہے کہ انہوں نے کسی بھی فن پارہ کے تجزیاتی عمل میں، اس بات کا بخوبی خیال رکھا ہے کہ جہاں فن پارہ کے حسن کے بارے میں بات کی جارہی ہے وہاں اگر اس میں کسی قسم کا قبح یا تسامح راہ پا گیا ہے، تو اس کی طرف بھی قاری کی توجہ مبذول کرانا ضروری سمجھا ہے۔ مثال کے طور پر ڈاکٹر دین محمد تاثیر کی نظم کا تجزیہ کرتے وقت میراجی کچھ یوں رقمطراز ہیں کہ:

"میرے خیال میں فنی لحاظ سے اس نظم میں ایک عیب بھی ہے اور وہ تخلص کا استعمال

ہے۔ تخلص غزل کی پیداوار ہے اور اسے غزل تک ہی محدود رہنا چاہئے۔ کیونکہ غزل میں اس کی کھپت بہت خوبی سے ہو جاتی ہے۔ نظم میں اس کے استعمال سے تسلسل میں فرق پڑتا ہے۔ خصوصاً اس نظم میں جس کی خوبی اس کے تصورات کا بہاؤ ہے۔ ایسی نظم میں موضوع سے قرب ہر لحہ ضروری تھا اور تخلص موضوع کی بجائے شاعر کے قریب لے جاتا ہے۔"[11]

میراجی عموماً اپنے تجزیے میں نظموں کے مخفی اور مضمر تاثرات و کیفیات کو عام قاری تک پہنچانا چاہتے ہیں تا کہ قاری نظم کے اندرون میں پروردہ کوائف سے لطف اندوز ہو سکے۔ ایسا کرنے کے لئے انہوں نے نظم کو افسانہ کی صورت میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کی یہ کاوش بھی نظم کے وجود میں آنے کے لئے جو محرکات اور عوامل کارفرما رہے ہیں، ان تک کیسے پہنچا جائے لہٰذا وہ اس کی تلاش میں نکل پڑتے ہیں اور اس طرح کی صورتحال پر ان کا فنی جائزہ بھی قابلِ ذکر ہے۔ ایک مثال قیوم نظر کی نظم 'برسات کی رات' پر وہ یوں رائے زنی کرتے ہیں۔

"آج کا شاعر اس سلسلہ میں داخلی انداز رکھتا ہے۔ خواہ اس کا بیان کتنا ہی غیر جانب دارانہ کیوں نہ ہو اس کے لئے آس پاس کی چیزوں میں ایک ایسی زندگی جو اس کی اپنی زندگی کے لئے دھڑک رہی ہے اور استعارہ اپنا جال پھیلاتا ہے۔ 'کالی رات میں پھٹی ہوئی گھٹائیں'، 'ہنستے ہوئے سُرمگیں بھی'، 'چمکتی ہوئی بجلی دانتوں کی لکیر ہے'، 'بوچھاڑ کی پہلی آواز'، 'قہقہے کی صدا ہے' اور 'مسلسل برستی ہوئی دھاریں'، 'آنسوؤں کے تار ہیں۔"[12]

'اس نظم میں' میراجی نے کئی نظموں کا تجزیہ منفرد طریقہ سے کی ہے لیکن چند نظمیں ایسی بھی ہیں جن کے تجزیہ میں انہوں نے نفسیاتی طریق کار کو راہ دی ہے۔ مسعود علی فاروقی کی نظم، جس کا عنوان ہے 'جھیل کنارے' کو میراجی نے نفسیاتی طریق سے سمجھنے کی کاوش کی ہے۔

"نئی نفسیات کے ماہرین کا خیال ہے کہ جنسی تسکین کی غیر موجودگی انسان کو مناظر فطرت کی طرف مائل کر دیتی ہے اور اس لئے وہ نیچرل شاعری کو بھی عام خیال کے برعکس نوعی چیز کہتے ہیں۔ اس خیال سے بھی یہ نظم قابلِ غور ہے اگرچہ اس میں خیالی جنت یعنی جھیل کے کنارے ایک ہمدم کا ساتھ اس کی نوعی حیثیت کی واضح

دلیل ہے لیکن اگر ہم نفسیات کے استعاروں کی زبان کے لحاظ سے بھی دیکھیں تو کئی سُراغ ہیں، جو اس کی جنسی نوعیت کے سلسلہ میں ملیں گے۔ نغمہ جھیل ہی کو دیکھئے 'نسائی پیکر پر' مخصوص اور مرکوز توجہ کا نفیس استعارہ ہے۔ طیور کی پرواز، دبی ہوئی جنسی خواہش کی علامت ہے، مختصر نظم سے ظاہر ہے کہ شاعر کا نفس نوعی لحاظ سے غیر مطمئن ہے اور اس بے اطمینانی کی کیفیت کو شہری ماحول کے بیزار کن تاثر نے اور بھی بڑھا دیا ہے اور اس لئے اب اس کا نفس، غیر شعوری نفسیاتی اشاروں کی زبان میں آسودہ خواہشات کو پورا کرنے کا سامان مہیا کرنا ہے۔'' ۱۳؎

میراجی کا ایک اہم وصف یہ ہے کہ وہ نظم کے تجزیہ و احتساب میں کسی مقررہ فارمولا یا پھر کسی خارجی نظریہ کا سہارا نہیں لیتے' بلکہ نظم کو اس کے متن کے حوالہ سے اس پر ایک بے لاگ طریقہ سے نظر ڈالتے ہیں' اس سلسلہ میں وقار عظیم کی رائے کچھ اس طرح ہے۔

''میراجی نظم کی اچھائی یا برائی کو پرکھنے' نظم نگاری کے اصول کو کسوٹی بنانے کی بجائے اپنی جدت پسند طبیعت اور طبیعت کی بدلتی ہوئی لہروں کا سہارا لے کر نظم کی کہانی یا قصہ بنانے کے سارے لوازم مہیا کرتے ہیں۔'' ۱۴؎

ان تجزیوں سے چند مسائل بھی پیدا ہوتے ہیں' کیونکہ وہ اکثر اپنی تنقید میں یہی کرتے ہیں' نئی تخلیق کی محبت انہیں اپنا گرویدہ بنا لیتی ہے۔ فن پارے میں حسن کی تلاش میں وہ کچھ اس طرح جذباتی ہو جاتے ہیں کہ انہیں فن پارہ میں کمیاں بھی فن دکھائی دینے لگتی ہیں اور نظموں کی ایسی تاویل کی جاتی ہے جو کوشش اور کاوش کے شواہد بن جاتے ہیں۔ وقار عظیم نے اپنے مضمون میں آگے چل کر بہت ہی عمدہ بات کہی ہے کہ

''میراجی کی تنقید کا جائزہ لینے کے بعد اگر کوئی شخص یہ نتیجہ نکالے کہ انہوں نے اپنی تنقید میں جن جن چیزوں کو اصول کے طور پر برتا ہے ان میں کسی منطق کو دخل نہیں یا اس اصول میں کوئی ربط یا ہم آہنگی نہیں یا ان کا تجزیہ منطق کی دلیلوں کی بجائے پسند و ناپسند کی ہر آن بدلتی ہوئی جذباتی لہروں کی آغوش کا پروردہ ہے یا اس میں شاعروں کے ساتھ حد درجہ شیفتگی برتی گئی ہے تو جو چیز وہ اس سے بھی زیادہ شدت سے محسوس کرتا ہے کہ وہ یہ کہ تنقید حسن کی پرستار ہے اور خود حسن کی کیفیتوں میں

سرشار ہوکر جو مادی دنیا کو اس کا پرستار بھی بنانا چاہتی ہے اور حسن و جمال کی دولت
ہر طرف بکھیرتی ہے۔ سرور و انبساط ہر ایک کا سرمایہ بنتا ہے اور یہ منطق کی خدمت
ہو یا نہ ہو زندگی کی خدمت ضرور ہے۔''[۱۵]

☆ میراجی کو اس بات کا بخوبی علم تھا کہ ہمارے یہاں نظم کی تنقید کا کوئی باضابطہ طریقۂ کار ابھی واضح نہیں ہوا ہے۔ لہٰذا انہوں نے' اس بات کا خاص خیال رکھا کہ نظم کے تجزیہ میں عربی کے Norms سے حتی الوسع گریز کیا جائے اور نظم کے تجزیہ کے لئے' الگ سے چند اصول اور ضابطہ مرتب کئے جائیں کیونکہ ان کا مقصد ایک نئی تحریک اور ایک نیا کارواں بنانے کا تھا' وہ ترقی پسند طرزِ تنقید کے حامی قطعی نہیں تھے اس لئے انہوں نے اس کے متوازی ایک الگ دھارا قائم کرنے کی سعی کی اور ایک نیا منظر نامہ خلق کیا' حسن عسکری ایک جگہ لکھتے ہیں کہ:

''ان تجزیوں میں جو بات سب سے نمایاں رہتی تھی وہ یہ کہ ایک نئی ادبی تحریک اور
احساس کا ایک نیا انداز پیدا ہو رہا تھا۔ شاعروں کی تعریف میں تو میراجی ضرور
مبالغہ برتتے تھے لیکن اصل کوشش ان کی یہ رہتی تھی کہ نئے رجحانات اور اسالیب
سمجھیں اور سمجھائیں۔''

اس طرح کی کاوشوں کا مقصد قاری کو نئی نظم کی معنی خیزی کے علی الرغم' موضوع اور ہیئت دونوں سے مانوس کرانا تھا۔ جابر علی سید اپنے مضمون 'میراجی اور عملی تنقید میں' کچھ یوں رائے زنی کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

''بغیر کسی خوف کے میراجی کو اردو میں عملی تنقید کا پیش رو کہہ سکتے ہیں۔ اگرچہ یہ
قافلہ سالار عملی تنقید کی اصطلاح سے بھی واقف نہیں تھا' 'اس نظم میں' کا لکھنے والا نظم
کے تجزیاتی مطالعوں میں عملی تنقید ہی کے قابل قدر نمونے پیش کر رہا تھا' یہ مطالعہ
ادبی دنیا میں ۱۹۴۰ء سے ۱۹۴۳ء تک ایک ایک کر کے شائع ہوتے رہے اور ۱۹۴۴ء
میں ایک مختصر مگر دلچسپ پیش لفظ کے ساتھ 'اس نظم میں' کہ پُرکشش نام سے جمع کر
دیئے گئے' ہماری عملی تنقید علمی طور پر آج بھی انہی خطوط پر چل رہی ہے جو اس نظم
کے مطالعوں میں بروئے کار نظر آتے ہیں۔

میراجی کو ڈاکٹر رچرڈ سے واقفیت تک نہیں تھی لیکن رچرڈز کے اصولِ تنقید بنیادی

طور پر میراجی کے مطالعوں میں اپنے خدو خال دکھاتے نظر آتے ہیں۔ رچرڈ کے تنقیدی دبستان کو کئی سال آگے چل کر اس کے شاگرد کلیم الدین احمد کا اردو میں رواج دیا اور عملی تنقید کے بعض قابلِ رشک نمونے پیش کئے' میراجی کو کلیم الدین کا 'پیش رو' کہہ سکتے ہیں۔ لیکن جیسا کہ خود میراجی نے اعتراف کیا ہے وہ میلارمے کے شارح چارلس موروں کا شاگرد ہے جب کہ کلیم الدین احمد نے اپنے استاد رچرڈز سے فائدہ اٹھایا ہے۔ ان شاگردوں کی عملی تنقیدوں سے اردو تنقید نفسیاتی، سائنسی معروضی بنیادوں پر اُستوار ہونے لگی ہے پھر میراجی اور کلیم الدین احمد کی سی معروضیت، غیر جانبداری اور دیانت بھی اردو تنقید میں بہت کم نظر آتی ہے۔"٦١

میراجی کے تنقیدی مسلک کی وسیع المشربی اور فکر و نظر کی وسعت کی ایک نادر مثال یہ بھی ہے کہ انہوں نے 'اس نظم میں' ان شعرا کا بھی تجزیہ کیا ہے جو مثلاً ترقی پسند تھے جس کے نظریات سے ان کا بنیادی اختلاف رہا ہے۔ پھر بھی تجزیہ کے عمل میں صرف فن کو پیشِ نظر رکھا ہے اور نظم میں نظریہ کی تلاش کے بجائے فنی در و بست کا خیال رکھا ہے' نام کی طرف نہیں بلکہ شاعر کے کام کو پیشِ نظر رکھا۔ 'اس نظم کے' دیباچہ میں میراجی خود فرماتے ہیں۔

"شاعر کے نام کی طرف نہیں بلکہ کام کی طرف دیکھا جائے چنانچہ اس مجموعہ میں جہاں آپ کو ایسے شاعر نظر آئیں جو مشہور ہیں اور جن کی نظمیں آپ اکثر پڑھتے رہتے ہیں۔ وہاں ایسے شاعر بھی دکھائی دیں گے جن کی ایک آدھ نظم ہی آپ کی نظر سے گزری ہو یا شاید ایک نظم بھی آپ نے نہ دیکھی ہو۔ دوسری بات جس کا لحاظ میں حتی الوسع ہمیشہ رکھتا تھا۔ پسند یا ناپسند تھی یہ تو مانا کہ تنقیدی انتخاب انفرادی اثر سے یکسر مبرا نہیں رہ سکتا۔ پھر بھی غیر جانب دار رہنے کی کوشش ہی میرا مطمحِ نظر تھی۔"٧١

اس میں دو رائے نہیں کہ انہوں نے 'اس نظم میں' جن نظموں کی فنی باریکیوں اور اس میں مضمر نزاکتوں کی طرفیں کھولنے کی کوشش کی ہیں وہ اپنے وقت کی نمائندہ نظمیں ہیں۔ انہوں نے نہ صرف نظم کو مقبول بنانے کی طرف توجہ صرف کی بلکہ اس کی تعبیر کے نئے نئے طریقے بھی وضع کئے۔ رشید امجد نے بھی ان نظموں کے سلسلہ میں کچھ اس طرح کی رائے قائم کی ہے۔

''اس نظم میں' کے تحت جن نظموں کا جائزہ لیا گیا ہے' وہ اپنے موضوع اور ہیئت کے حوالہ سے اپنے عہد کی اہم نظمیں ہیں یعنی یہ نظمیں، معاشرتی، سیاسی، نفسیاتی، جنسیاتی اور زندگی کے کئی دوسرے اہم پہلوؤں کا احاطہ کرتی ہیں۔ ہیئت کے حوالہ سے بھی ان میں بڑا تنوع ہے۔ ان میں سے بعض قدیم ہیئتوں یعنی رباعی، قطعہ اور مثنوی کے انداز میں ہیں اور بعض غیر روایتی ہیئتوں میں ہیں جن میں آزاد اور معریٰ نظموں کے علاوہ پابند ہیئتوں میں بھی ہیں۔ اس طرح ان میں ترقی پسند اور غیر ترقی پسند کی تفریق بھی نہیں کی گئی اور ہر وہ شاعر جو کسی حوالہ سے اہم ہے' اس میں شامل کیا گیا ہے۔'' ۱۸

جہاں تک ان نظموں کے طرزِ تنقید کا سوال ہے تو میراجی نے اس سلسلہ میں خود اس کا اعتراف کیا ہے کہ وہ دراصل چارلس موروں کے اندازِ نقد اور طرز تشریح سے متاثر رہا ہے اور انہوں نے اس بابت ان سے اکتسابِ نور کیا ہے، لیکن یہ اثر پذیری ان کے ذہن میں پھیلاؤ' کشادگی' اور وسیع مطالعہ کی دین ہے اور اس کی روشنی میں فن پارہ کی فہم کی کوشش کی گئی ہے اور ان نظموں کے فنی، لسانی اور مخصوص محاسن کے اُجالنے کے علی الرغم شاعر کے ذہن اور بعض صورتوں میں تخلیق کے فنی پس منظر اور اس سے وابستہ لاشعوری محرکات اور عوامل کو سمجھنے کی بھی کوشش کی ہے۔ میراجی کے سامنے ایک چیلنج اس بات کی بھی تھی کہ نظموں پر ابہام کا پردہ پڑا ہوا ہے، لہٰذا وہ ایک ایسا طریقہ کار وضع کرنے کی سعی کی جس سے نظم کے ممکنہ پہلوؤں سے آگاہی ممکن ہو سکے۔ میراجی نے نظموں سے ابہام کا پردہ اٹھا کر اس کی تفہیم کا ایک روشن راستہ نمایاں کیا ہے تا کہ ایک شئے کو دوسری شئے اور ایک حوالہ سے دوسرے حوالہ سے بھی سمجھنے کی سعی کرنی چاہئے۔ اپنی ایک تحریر میں ملارمے کی تفہیم کے لئے' راجر فرائی کو اپنے لئے مشعلِ راہ بنایا ہے۔ ممتاز بیگم' میراجی پر لکھتے ہوئے کچھ یوں کہتی ہیں۔

''بعض اوقات کسی ایک امکانی مفہوم کو ترجیح دی ہے اور بعض اوقات اپنی ترجیحات کا تعین کئے بغیر فیصلہ پڑھنے والے پر چھوڑ دیا ہے اس طرح جدید نظموں میں بہت سے مقامات پر تفصیلات کی کڑیاں حذف ہوتی ہیں اور بیانیہ نظموں کے برخلاف ساری بات ایک آدھ مصرعہ میں سمیٹ دی جاتی ہے بلکہ کبھی کبھی تو صرف ایک لفظ مفہوم سمجھنے کیلئے کلیدی لفظ کی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔ میراجی نے اس

قسم کے امکانات کو بھی ٹٹولا ہے۔" 19

یہ رائے بھی درست ہے کہ میراجی سکہ بند معنوں میں نقاد نہیں تھے کیونکہ انہوں نے سوائے شاعری کے کسی اور صنف پر تنقید نہیں لکھی لیکن تجزیاتی مطالعہ اور اپنے طرزِ تنقید کی اختصاصیت کی وجہ سے اردو تنقید کی صف میں وہ ایک نمایاں مقام کے حامل ہیں۔ اختر الایمان نے راقم الحروف سے ایک نجی گفتگو میں' میراجی کے بارے میں کہا تھا کہ' میں نے اپنے زمانہ میں میراجی کی طرح شعر فہم نہیں دیکھا' اس کی داد تو ان کے مخالفین بھی دیتے ہیں۔ شعر وسخن کا ملکہ تو ان میں کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا تھا' کسی بھی فن پارہ کی تفہیم میں معنیات کی گہری ساخت تک پہنچ جاتے تھے ان کی اس خوبی نے ان کے تنقیدی شعور کو نہ صرف نشو ونما بخشا بلکہ نکتہ آفرینی اور نکتہ سنجی کے گر بھی سکھائے۔ میراجی کی ایک خوبی یہ بھی تھی کہ تنقید میں نفسیاتی ژرف بینی کے ساتھ ساتھ جمالیات کے تقاضے کا بھی بھرپور خیال رکھتے تھے۔

یہ مفروضہ ہے تو مفروضہ ہی سہی لیکن میراجی نے نظموں کے تجزیوں اور اس کے مطالعات کا آغاز رچرڈز کے طرزِ تنقید کی اتباع میں کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ میراجی کو نظموں کے تجزیوں کا خیال کیا اغلب ہے کہ رچرڈز کے طرزِ تنقید سے ہی آیا ہوگا، لیکن اس رائے میں بھی کوئی اختلاف نہیں ہے کہ دونوں کے طرزِ تنقید ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ جدید شعری تنقید میں اس بات کا بھی امکان ہے کہ رچرڈز ہی نے واضح کیا کہ جدید نظم کے معنی کی دریافت معنی کے تصور کے بغیر' شاید ممکن نہیں۔ ناصر عباس نیر نے بھی اس سلسلہ میں بڑا عمدہ تجزیہ پیش کیا ہے۔

> "جدید نظم ان کلاسیکی اصناف سے مختلف ہے جس کے معانی کا ابلاغ اس لئے آسانی سے ہو جایا کرتا تھا کہ اس کے قارئین ایک اجتماعی تصورِ معانی رکھتے تھے جب کہ جدید نظم اس نئے معنی کا انکشاف کرتی ہے جو نظم لکھنے کے دوران تخلیق ہوتا ہے (اور جسے قاری نظم کے مطالعے کے دوران از سرِ نو تخلیق کرتا ہے یہاں تک کہ خود شاعر نظم لکھنے سے پہلے معنی کا کوئی واضح تصور نہیں رکھتا۔ رچرڈز کے یہاں معنی کا چہار گانہ تصور تھا یعنی فہم' احساس' لہجہ اور منشا، جب کہ میراجی ایک نظم کے معانی کی وضاحت کرتے ہوئے معانی کی ان قسموں میں امتیاز نہیں کرتے تھے۔
> بحیثیت مجموعی میراجی نظم کے معانی کو ایک وحدت خیال کرتے تھے۔ میراجی کی

تنقید کے مطالعے سے احساس ہوتا ہے کہ وہ جدید نظم کی شعریات کو قابل فہم اور قابل قبول بنانے کی جو مساعی کر رہے تھے ان کے لئے نفسیاتی طریق کار ہی موزوں تھا۔ یہ تنقیدی طریق کار جدید نظم کے قارئین اور معترضین پر زور دیا کہ وہ اپنی دروں بینی کی دیوار گرا کر نظم کے جمالیاتی منطقے میں قدم رکھیں۔ گویا ان کی شعری تنقید کے مخاطب ایک طرف کلاسیکی شاعری کا ذوق رکھنے والے قارئین تھے اور دوسری طرف ترقی پسند شعرا اور نقاد۔'' ۲۰

اس نکتہ کی طرف قاری کی توجہ مذکورہ بحث میں مبذول کرائی گئی ہے کہ میرا جی نے نظموں کے تجزیہ میں تنقیدی موقف سے زیادہ تنقیدی طریقۂ کار کو اہمیت دی ہے کیونکہ ان کے نزدیک نظموں کے موضوعاتی، ہیئتی اور شعریاتی تنوع اور اس کی بوقلمونی اہمیت رکھتی ہے بہ ایں ہمہ میرا جی کے نزدیک 'یہ سب جدید نظمیں ہی کہلاتی تھیں۔ میرا جی کی نگاہ میں وہ باتیں انہیں جدید بناتی تھیں جو کلاسیکی شاعری' خصوصاً جو غزل کی شعریات سے جدا تھیں اور معاصر عہد میں لکھی جا رہی تھیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ نظمیں ہیئت اور موضوع کی سطح پر بڑا تنوع کا اظہار کر رہی تھیں لیکن جس نوع کی جدید نظمیں میرا جی نے قلمبند کی تھیں' اس سے 'اس نظم میں' شامل اکثر نظمیں لگا نہیں کھاتی تھیں' دراصل یہاں میرا جی ایک سوال سے چشم پوشی کرتے دکھائی دیتے ہیں' وہ سوال ہے کہ جدیدیت اور معاصریت کے امتیازات کیا ہیں؟ دونوں میں جو قدرے مغائرت کے پہلو نمایاں ہیں' اسے میرا جی Decode کرتے نظر نہیں آتے ہیں۔ اس بات کا قوی احساس میرا جی کو بھی تھا لہٰذا وہ ترقی پسند فن پارہ کے تجزیہ میں اس کا اظہار کرتے تھے، لیکن جب معاصر شعراء کا مطالعہ کرتے ہیں تو جدیدیت اور معاصریت ان کے پیش نظر نہیں ہوتا' لیکن راشد کی نگاہ میں جدیدیت اور معاصریت کا فرق روز روشن کی طرح عیاں تھا۔ راشد کا کہنا ہے کہ

''جدیدیت کے معنی معاصریت نہیں ہے یعنی جو شاعر ہمارے زمانہ میں زندگی بسر کر رہا ہے اور شعر کہتا ہے۔ جدید شاعر نہیں کہلا سکتا...... بے شمار شعرا اس وقت موجود ہیں لیکن ''جدید'' نہیں ہیں۔ جدید شاعر صرف وہ ہے جو 'جدید' شعر کہتا ہو...... جن پر قدامت یا روایت کی مہر ثبت نہ ہو...... جن میں روایتی طور پر جانے بوجھے خیالات احساسات اور علامات وغیرہ کا ذکر نہ ہو...... (یہ سب) قاری کے'

حسب توقع' نہ ہو سکے بلکہ قاری کے لئے غیر متوقع اور اجنبی ہو۔'' ۲۱

چند اکابرین کی رائے' میراجی کی تنقید کے سلسلہ میں تھوڑی بہت ایک دوسرے سے مختلف ہے اور ایسا ہونا بھی چاہئے۔ ایک بڑے ادیب کی پہچان یہ بھی ہے کہ ہر شخص اس کے طرزِ شاعری اور طرزِ تنقید کے معاملے میں مختلف رائے رکھے' جس سے قاری کے ذوق اور اس کی ادبی تربیت کا پتہ چلے کہ انہوں نے کسی فن پارہ کی پرکھ کے لئے کون سا پیمانہ وضع کیا ہے مثلاً ناصر عباس ایک جگہ میراجی کے متن اور مصنف کے حوالہ سے کہتے ہیں کہ

''میراجی کی تنقید متن اور مصنف کے رشتے کی باریکیوں کے سلسلے میں کچھ زیادہ حساس نہیں رہتی۔''

جب کہ ڈاکٹر رشید امجد کا نکتہ نگاہ اس کے برعکس ہے ان کا کہنا ہے کہ

''وہ اردو کے پہلے نقاد ہیں جنہوں نے فن پارہ کا تجزیہ کر کے فن کار اور فن پارہ کے درمیان رشتوں کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔''

لیکن میراجی کے تجزیہ اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ ان کے یہاں صرف مصنف اور متن کے آپسی رشتے کی تلاش ہی نہیں ہے بلکہ مصنف کی سوانح اور فن پارہ میں کئی طرح کی مماثلیں بھی تلاش کر لیتے ہیں' وہ دونوں کو یکساں اہمیت تفویض کرنے کے قائل معلوم ہوتے ہیں اور دوسری طرف انہیں یہ کہنے میں بھی جھجک نہیں کہ

''آئندہ نسلوں کو کسی فنکار کی ذاتی اور اخلاقی حیثیت سے اتنا تعلق نہیں ہوتا جتنا اس کی تخلیق سے۔'' ۲۲

اپنے نکتۂ نظر کی استقامت کے لئے وہ فرانسیسی نقاد تھیوفائل گاتیے کی یہ رائے بھی درج کرتے ہیں کہ

''اگر یوں ہوتا تو ممکن تھا کہ ہم ایک ایماندار انسان کو حاصل کر لیتے لیکن ایک شاعر ہمارے ہاتھوں سے چلا جاتا اور اچھے شاعر اچھے آدمیوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ نایاب ہیں۔''

میراجی نے تنقید کے عمل میں کسی ایک خیال کو اہمیت تفویض نہیں کی ہے۔ لہٰذا ان کی تنقیدی کارگزاریوں کی فہم میں' غور و فکر بہت ضروری ہے ورنہ ان کا وہ پیمانہ ہاتھ نہیں لگے گا جن کے سہارے کے بغیر ان کی تنقید کی آفاقیت ہم پر واضح ہو سکے، لہٰذا ان کی تنقیدی آرا کے محاکمہ اور تجزیہ میں کسی حد

تک شعور کو جگائے رکھنا ضروری ہے۔ کیونکہ معانی کی تلاش میں وہ کن براعظموں کی طرف نکل جاتے ہیں۔ اس سلسلہ میں کچھ کہنا ذرا مشکل ہے' اب دیکھیں کہ وہ نظم کے مطالعات میں نظم کی خارجی اور داخلی ہیئت اور ان کے نتیجہ میں معانی کے امکانات تلاش کرنے کے لئے ایک بار پھر مصنف اور متن کے رشتے کے بارے میں' مضراب کچھ یوں لگاتے ہیں اور تھامس مور پر لکھتے ہوئے اس طرح کے سوال چھیڑتے ہیں کہ

''میر تقی میر، غالب اور اقبال ایسے عظیم شعرا کے مطالعے کے لئے اس بات کی قطعی ضرورت نہیں کہ ہم ان شعراء کی سوانح سے واقف ہوں اور ان کے حالاتِ زندگی سے ان کی شخصیت کے بارے میں تصور قائم کر سکیں کیونکہ ان کا کلام ہی ان کی شخصیت اور انفرادیت کا آئینہ دار ہوتا ہے' لیکن انشاء، داغ، اور ایسے دوسرے شعراء کے کلام سے لطف اندوز ہونے کے لئے نہایت ضروری ہے کہ ہم ان کے واقعات حیات کو پہلے جان لیں۔ نہ صرف ان کے ذاتی حالات' بلکہ ان کے زمانہ کے حالات جاننا بھی ہمارے لئے ضروری ہو جاتا ہے کیونکہ ان کا کلام ان کے ماحول اور ان کے حالاتِ زندگی کا آئینہ دار ہوتا ہے۔'' ۲۳

اگر ہم ان کے مذکورہ اقتباس کا تجزیہ کریں' تو ہمیں اس مختصر سے اقتباس میں شاعری کی تنقید کے کئی اصول وضع ملیں گے۔ پہلی فرصت میں میرا جی یہ کہنا چاہتے ہیں کہ عظیم شاعری اور وہ شاعری جو معلومات کا درجہ رکھتی ہے اس میں صرف نوع کا ہی نہیں درجے کا بھی فرق ہے۔ میرا جی کی نظر میں بڑے شاعر کا کلام اس کی شخصیت کا ترجمان ہوتا ہے اور ایک عام شاعر کے کلام میں اس کے ماحول اور حالاتِ زندگی کی عکاسی ہوتی ہے۔ یعنی کہ وہ شاعر' جو اپنے عہد اور ماحول کی ترجمانی کرتا ہے اس کی شخصیت بقول میرا جی بہت وقیع اور رفیع نہیں ہوتی۔ اگر اسے ہم یوں سمجھنے کی سعی کریں کہ بڑے شاعر کے پاس اس کی شخصیت ہوتی ہے اور جب کہ چھوٹا شاعر کسی شخصیت سے سرفراز نہیں ہوتا۔ بقول ناصر میرا جی کے اس خیال میں ایک باریک نکتہ یوں چھپا ہوا ہے کہ

''اگر ہم شخصیت سے مراد وژن لیں جسے ایک تخلیق کار' مطالعہ' مراقباتی تفکر اور اپنی غیر معمولی طور پر فعال متخیلہ کی مدد سے تشکیل دیتا ہے اور یہی وژن شخصیت کی طرح اس کی پہچان بھی بن جاتا ہے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہی انفرادی وژن اسے شاعری

کی عظمت سے ہمکنار کرتا ہے دوسری طرف ایک عام شاعر کے پاس کوئی وژن
نہیں ہوتا اس کے پاس اردگرد کے متغیر حالات سے عبارت حافظہ ہوتا ہے۔
لیکن کیا بڑی شاعری یا اس شاعری کو وجود میں لانے والی شخصیت، ماحول سے
بیگانہ محض یا ماورا ہوتی ہے؟ غور کریں تو یہاں میراجی نے ایک بار پھر نفسیاتی
طریق کار استعمال کیا ہے وہ اس طریقہ کار کے عین مطابق اول یہ تسلیم کرتے ہیں
کہ شاعری میں شاعر کی ذات کا انکشاف ہوتا ہے (ذات چھوٹی بھی ہو سکتی ہے اور
بڑی بھی، دوم وہ تخلیقی تجربات میں امتیاز کرتے ہیں۔ سوم وہ اس امتیاز کی بنیاد
پر محاکمہ کرتے ہیں۔"[۲۴]

میراجی نے اپنی تنقید میں جہاں عظیم شاعری اور معمولی شاعری کے امتیازات کو واضح کرنے کی
سعی کی ہے، وہاں نفسِ شعوری اور نفس غیر شعوری کی بحث بھی چھیڑتے ہیں اور نفس غیر شعوری کو شاعری
کا سرچشمہ قرار دیتے ہیں۔ فرائڈ کے یہاں تسکین کی بجائے ارتفاع یعنی کے Sublimation کا
نظریہ اُبھرتا ہے۔ جیسا کہ مذکور بالا سطور میں یہ بات کہی جا چکی ہے کہ میراجی کا دھیان، نفسیاتی تجزیہ
سے زیادہ نفسیاتی طریق کار کو سامنے لاتا ہے، میراجی نے قیوم نظر کی نظم 'حسن آوارہ' کے تجزیہ میں کسی
اور نفسیاتی نکتہ کی طرف اشارہ کیا ہے۔

"انسان میں آغاز ہی سے اپنے خیالات کو تشبیہہ اور استعارہ کی صورت میں
ڈھالنے کا رجحان رہا ہے۔ پھیلے ہوئے کھیت کو دیکھ کر اسے بچھا ہوا بستر یاد آ سکتا
ہے۔ سر کٹا ہوا پیڑ اس کے دل میں بڑھاپے کا خیال لا سکتا ہے۔ چار بند کی اس
چھوٹی سی نظم میں دنیا کے قدیم ترین پیشہ کی (اور) ایک فن کار کی مکمل سوانح عمری
ہمیں یہاں نظر آتی ہے۔ جس کے بنیادی کردار ایک تیتری اور ایک بوڑھے
کوے کی صورت میں موجود ہیں...... ایک فاحشہ عورت اور ایک عیاش مرد،
دونوں انسان ہیں لیکن اس کے احساس و جذبات بے حد مختلف، دونوں خود غرض
ہیں، دونوں کو اپنی اپنی دھن ہے اور وہ یوں' ہم نوع' نہیں ہیں شاید اس لئے
استعارہ میں دونوں کا بھیس نوعی لحاظ سے مختلف ہے۔"[۲۵]

میرا خیال ہے کہ میراجی، اس اقتباس میں لاشعوری طور پر کچھ کھلے کرتے نظر آتے ہیں یا

انہیں ان باتوں کا پتہ نہیں چلا کہ نئی نفسیات کے ماہرین کا خیال بالکل اس کے برعکس ہے کہ شاعری میں استعارہ سازی کا عمل دراصل نا آسودہ آرزوؤں کا ارتفاع ہے۔ معاشرے میں جو ممنوعات ہیں یعنی کے Taboos کا چلن عام ہے تو ایسی حالت میں تخلیق کا استعارہ کا نہ صرف سہارا لیا ہے بلکہ استعاراتی بھیس سے اپنی خواہشات کا اظہار کرتا ہے لیکن اس کی صورت ارتفاعی ہوتی ہے اور یہ ارتفاعی صورت، بنی نوع انسان کے لئے مسرت اور انبساط کا سبب ہوتی ہے۔ لہٰذا اس کی اپیل عالمگیر ہے لیکن میراجی سے یہاں ایک چوک یوں ہو جاتی ہے کہ وہ اس کو کلیہ (Doctrine) بنا دیتے ہیں اور اس کا اطلاق عمومی طور پر کرنے لگتے ہیں اور وہ بھی نفسیاتی اصول کی عمومیت، جس کے لپیٹ میں پوری انسانی برادری آ جاتی ہے۔ جب کہ ضروری نہیں کہ دوسرا شخص بھی پھیلے ہوئے کھیت کو دیکھ کر بچھے ہوئے بستر کے بجائے دستر خوان کا تخیل سوچ سکتا ہے۔ اس طرح سوکھے پیڑ کو دیکھ کر بجائے بڑھاپا کے اور کچھ خیال آ سکتا ہے۔ تیسرا کبھی بھی نفسیاتی اصول کو عمومی بنا کر پیش کرنا نہیں چاہئے۔ یہ بات درست کہی جاتی ہے کہ نقاد کسی شاعر کے یہاں استعارہ کا استعمال دیکھتا ہے تو اس کی توجیہ اپنے تناظر میں کرتا ہے۔ میراجی نے بھی قیوم نظر کی نظم کی توجیہہ ان ہی مقررہ تناظر میں کرنے کی سعی کی ہے۔

میراجی نے 'اس نظم میں' کے تجزیہ میں ایک ایسی گہری بات کہی ہے کہ یہ نکتہ صرف جدید حسیت کے حامل نقاد ہی کو سوجھ سکتی ہے کیونکہ روایتی نقاد باطن کے لینڈ اسکیپ Landscape تک پہنچ نہیں پاتے۔ نظم کو واقعہ کی حقیقت نگارانہ عکاسی کرنے والے متن کے طور پر پڑھنے کے بجائے ایک لسانی ہیئت کے طور پر پڑھتے ہیں۔ یہ نکتہ دراصل جدید نظم کی لسانی ہیئت کی دین ہے کہ زبان کسی واقعہ کو اس کی اصل صورت میں پیش نہیں کر سکتی۔ واقعہ کی اصل صورت کا تاثر از سر نو خلق کرنے کے لئے، جدید نظم زبان و اسلوب اور ہیئت کے تجربوں کو نئے طریقے سے استعمال کرتی ہے۔

> "میراجی بالعموم متن میں منکشف ذہنی کیفیت کے مطابق نفسیاتی بصیرتوں کو استعمال کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں یہ بھی حقیقت ہے کہ میراجی نے مکمل طور پر تحلیل نفسی سے کام نہیں لیا ہے۔ تحلیل نفسی سب سے پہلے شاعر کے سوانحی کوائف جمع کرتی اور اس میں شاعر کے نفسیاتی تصادمات اور الجھنوں کا سراغ لگاتی ہے اور پھر انہیں نظموں میں ارتفاعی صورت میں دریافت کرتی ہے...... میراجی نے بعض مقامات پر سوانح سے مدد ضرور لی ہے مگر زیادہ تر نظموں سے ہی شاعر کی سوانح کا

سراغ لگانے کی کوشش کی ہے۔اس طرح انہوں نے اس بات سے کم ہی سروکار رکھا ہے کہ کسی طرح کے سوانح میں نہ کوئی الجھنوں اور محرومیوں کا ارتفاع' ان کی نظموں میں ہوتا ہے بلکہ کہیں کہیں تو وہ فرائڈ کے اس تصور کو سرے سے رد کرتے ہیں کہ جنسی ناکامی انسان کو مناظرِ فطرت کا متوالا بنا دیتی ہے۔''۲۶

میراجی اپنے تنقیدی تفاعل میں کہیں کہیں کھل کر بات نہیں کرتے بلکہ اشاروں میں کئی نکات کی توجیہہ کرتے دکھائی دیتے ہیں اس سے ایک بڑا مسئلہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ تصوراتِ نقد کا جس طرح ارتقا ہونا چاہیے وہ نہیں ہو پاتا' اس کی ایک مثال ہمارے سامنے' سلام مچھلی شہری کی نظم 'ایسا کیوں ہوتا ہے' کی ہے۔خونی پرچم کے نیچے مزدوری کا جب ذکر آتا ہے/ تو اپنی قوت سے خوش ہو کر باغی نغمے گاتا ہوں میں' کے تجزیہ کے وقت تلازمِ خیال کے لسانی و ہیئتی تصور کے بجائے نفسیاتی اندازِ نظر کو بروئے کار لاتے ہیں' وہ لکھتے ہیں۔

''لیکن یہ خونی پرچم کیوں ہے؟ اس کی وضاحت اس مختصر جگہ میں نہیں کی جا سکتی' یہ بات طویل ہے جس کا اختصار یہ ہے کہ موجودہ زمانے میں جس قدر انقلابی تحریکیں پیدا ہو رہی ہیں' خواہ وہ پروپگنڈہ کی ہو' خواہ شعر و ادب کی' ان کی ساخت میں ایک ازلی اصول کارفرما ہے۔یہ اصول اذیت پرستی کا ہے۔مغرب کی موجودہ جنگ اذیت پرستی کا مظاہرہ ہے اور انسان کے ہر عمل میں اس کی کارفرمائی کی دلیل دی جا سکتی ہے لیکن اگر شاعری مفقود ہو تو کہا جا سکتا ہے کہ مزدوروں کا پرچم اس نوجوان کے خونِ آرزو سے سرخ ہے۔''۲۷

میراجی نے جب یہ بات کہی کہ کیا نوجوان کے جس خونِ آرزو سے مزدوروں کا پرچم سرخ ہوا تو وہ اذیت پرستی کی آرزو ہے؟ میراجی اس کی وضاحت نہیں کرتے کہ آخر وہ اذیت پرستی کی آرزو کیونکر قرار دیا جا سکتا ہے۔انہوں نے ایک عمومی استعارہ کی نفسیاتی توجیہہ کی ہے جس کی وجہ سے ایک نوع کا کنفیوژن پیدا ہو گیا ہے۔دراصل ترقی پسندوں نے زیادہ تر خونی پرچم کے استعارہ کو انقلاب سے تعبیر کیا ہے تاہم اس میں دو رائے نہیں کہ انقلاب و بغاوت کی آرزو یا خواہش میں دبی دبی سی اذیت ضرور مضمر ہوتی ہے۔لہٰذا خونی پرچم کو ہم اذیت پرستی کی آرزو کے استعارہ سے عبارت قرار دے سکتے ہیں لیکن میراجی نے اس کی طرفیں اس طرح سے نہیں کھولیں۔میراجی نے تنقید کے سلسلہ

میں چند اصطلاحات کا استعمال بھی روا رکھا ہے لیکن بیان میں وہ وضاحتی یا صراحتی نہیں ہیں' حقیقت کی طرف اشارہ کر کے آگے بڑھ جاتے ہیں۔ جس کی وجہ سے بات مکمل نہیں ہو پاتی اور ابلاغ کے کہیں کہیں مسائل کھڑے ہو جاتے ہیں اس سلسلہ میں ناصر عباس نیر کی یہ بات میرا جی کے تصور نقد کے بارے میں کافی اہم ہے۔

''میرا جی اپنی تنقید میں اکثر اشارات پر اکتفا کرتے ہیں جس کی وجہ سے ان کی تنقید میں کئی بنیادی تصورات نقد کا ارتقاء نہیں ہو سکا۔ مثلاً تلازمِ خیال کا محض ذکر کر کے آگے بڑھ جاتے ہیں، حالانکہ یہ شعری زبان کا بنیادی تصور ہے میرا جی کے معاصر رچرڈز نے زبان کے دو وظائف کا ذکر کیا تھا۔ حوالہ جاتی اور جذباتی' سائنسی زبان حوالہ جاتی ہے جب کہ شعری زبان جذباتی ہوتی ہے جو دراصل کئی تلازمات کو تحریک دیتی ہے۔ تلازمات کی وجہ سے ہی معنی کی شدت جنم لیتی ہے' معانی کی کثرت' میرا جی کی شعری تنقید کا مدعا نہ بن سکی۔''۲۸

کولرج کی یہ بات کافی معروف ہے اور صداقت پر مبنی بھی کہ لفظ کے لغوی معنی سے معنی جتنا بر آمد ہوتا ہے اس سے زیادہ تلازمات سے معنی کی کثرت پیدا ہوتی ہے لہٰذا تلازمۂ خیال کا ادب میں کافی اہم کردار رہا ہے۔ نظم کے اسلوبیاتی نظام میں تناؤ اور تضاد کی کیفیت اسلوب و ہیئت کے جدلیاتی تفاعل سے نمو پذیر ہوتی ہے لیکن میرا جی اس رمز کو اپنی تنقید کی تشکیل میں ایک اہم تصور قرار نہیں دے پاتے بلکہ نفسیاتی طریق کار کے اس اصول کو ترجیح دیتے ہیں کہ نظم اساسی طور پر ایک نامیاتی وحدت ہے اور یہ خیال کولرج کا ہے۔ کولرج نے غزل کی ریزہ خیالی کے مقابلے میں نظم کو ایک 'نامیاتی وحدت' قرار دیا ہے، یعنی کہ مصنف کی ذہنی کیفیت ہیئت اور اسلوب وحدت ہے ان تینوں کے درمیان ایک عضولیاتی پیوستگی ہے جسے نامیاتی وحدت سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہیئت اور اسلوب کو ایک روایتی آرائش کے بجائے ایک نفسیاتی صداقت سمجھا جاتا ہے یا متن کے تمام پہلوؤں کا سرچشمہ۔ میرا جی راشد کی نظم 'رقص' کے تجزیہ میں کیا کہتے ہیں۔ ذرا دیکھتے چلیں۔

''راشد کے اس ٹکڑے سے فنی فوائد کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ اس کی بحر سے رقص کا بہاؤ ظاہر ہے۔ بنیادی رکن فاعلاتن ہے۔ جھٹکے دیتا ہوا اور ہر گردش کو پورا کرتا ہوا رکن فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن فاعلا میں بہاؤ ہے اور 'تن' کا ٹکرا اس بہاؤ کو روک

کر گردش کے دوسرے آدھے دائرہ میں لے جاتا ہے۔جب یہ رکن متواتر دو
یا تین یا چار بار چلتا ہے تو اس کے بہاؤ کا زور بڑھ جاتا ہے اور آخر میں فاعلن یا
فاعلات چھوٹا رکن روک کر بحر کا کام دیتا ہے......رقص کے جس بہاؤ کی اس نظم کے
'ہیروُ' کی ذہنی کیفیت کے لحاظ سے ضرورت تھی' فن کار نے بنیادی رکن فاعلاتن
اس کے عین مطابق منتخب کیا ہے۔نظم میں ایک جگہ شاعر اس بات کا اظہار کرتا ہے
کہ اس کے رقص سے وہ یوں محسوس کررہا ہے کہ گویا ایک مبہم سی چکّی چل رہی ہے۔
اس بنیادی رکن کی گردش اور جھٹکوں میں کسی چکّی کی گولائی سی کیفیت بھی موجود
ہے۔"۲۹

نظم کا تجزیہ، غزل کی موجودگی میں کی جائے گی۔ایک طرف عظمت اللہ خان، جوش اور کلیم الدین احمد اور دوسرے نقادوں کے پاس غزل کی مخالفت میں سب سے بڑی دلیل غزل کی ریزہ خیالی رہی۔کیونکہ نظم کو خیال کے تسلسل، حسنِ تعمیر، نامیاتی ربط اور وحدت کی حامل قرار دی گئی۔میرا جی کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے نظم کی وحدت کے تصور کو شاعر کی نفسی حالت سے جوڑنے کی سعی کی۔ پورے تجزیہ میں میرا جی کی یہ کوشش رہی ہے کہ وہ ہیئت کی بازیگری پر بھرپور نگاہ رکھیں اور اس کی تشکیلی صورت کے مختلف نشیب و فراز پر بھی توجہ مبذول کریں' کیونکہ میرا جی کی نگاہ میں ہیئت ایک نفسیاتی مظہر سے کم نہیں۔

میرا جی کی تنقید کا مہتم بالشان پہلو نظم کے مرکزی خیال کی تلاش و جستجو سے عبارت ہے اور اس مرکزی نکتہ کو وہ اکثر نفسیاتی زاویہ نظر سے نہ صرف تفہیم کی سعی کرتے ہیں بلکہ اس کی وضاحت بھی بڑی عمدگی سے کیا ہے۔اختر شیرانی کی نظم 'ننھا قاصد' کا تجزیہ کرتے وقت میرا جی نے بچے کی نفسیات اور بچے کی ذہنی صورتحال کا جس طرح مطالعہ اور مشاہدہ کیا ہے وہ اپنی جگہ ایک نظیر سے کم نہیں۔اس نظم کے سلسلہ میں وہ یوں رقمطراز ہیں۔

"نفسیاتی لحاظ سے ایک اور بات بھی بہت قابل تعریف ہے۔وقت کی تبدیلی کے
ساتھ ننھے قاصد اور عاشق نوجوان کی ذہنی نشو و نما کا لحاظ بھی فن کار نے رکھا ہے۔
اصل قصہ کے کئی سال بعد جب ہیرو اور قاصد کا آمنا سامنا ہوتا ہے تو عاشق کو شرم
آتی ہے۔شاید اسے یہ خیال آتا ہے کہ اگر اب اسے وہ باتیں یاد ہوں گی یہ دل

میں جوانی کی حماقتوں کے متعلق نہ جانے کیا رائے زنی کرنا ہوگا...... اور ننھے
قاصد کی نگاہوں میں شرارت ہے' شاید اسے اس دن کی باتیں یاد آگئی ہیں اور دل
ہی دل میں اس یاد سے مزے لے رہا ہے۔" ۳۰ے

میراجی نے اس طرح کے تجزیوں میں صرف موضوعاتی مطالعہ تک خود کو محدود نہیں رکھا ہے بلکہ انہوں نے فنی اور ہیئتی معاملات سے بھی سروکار رکھا ہے۔ میراجی کے اس طرح کے تنقیدی رویہ سے آگے چل کر' نئی راہیں ہموار ہوتی ہیں اور اردو تنقید ایک نئے رویہ سے آشنا ہوتی ہے۔ شاعری میں زبان جب تک خیال سے ہم آہنگ نہیں ہوتی' شاعری میں وہ تاثر پیدا نہیں ہوتا جس کی اسے توقع ہوتی ہے لہٰذا میراجی زبان کے تفاعل پر اچھی نظر رکھتے تھے اور اس کے موثر کردار کی وضاحت بھی کی ہے۔

"شاعر کے ذہن میں ایک خیال یا ایک تصور پیدا ہوتا ہے اور وہ اس کے اظہار کے
لئے عام زبان سے ہٹ کر خاص اور مناسب الفاظ کی تلاش کرتا ہے جو اس کے
خیال یا تصورات سے پوری طرح ہم آہنگ ہو۔"

زبان کی تازہ کاری اور جدت وندرت کسی حد تک عام رویہ سے متمائز بھی ہوسکتی ہے اور متغائر بھی جس سے ابہام کی صورت پیدا ہوسکتی ہے لیکن میراجی ابہام کو شعر کا حسن قرار دیتے ہیں۔

"کسی چیز کو واضح طور پر بیان کرنے سے اس لطف کا تین چوتھائی حصہ زائل ہوجاتا
ہے جو رفتہ رفتہ کسی بات کو معلوم کرنے میں ہمیں حاصل ہوتا ہے۔ اشاروں میں
سے سوئے ہوئے خواب جاگ اٹھتے ہیں۔"

مظہر ممتاز سے گفتگو کے دوران میراجی نے کہا تھا کہ

"دھندلکا اُجالا ادب اور آرٹ کا ایک جزو ہے۔"

میراجی اشاراتی انداز کے علی الرغم روایتی محاسن تشبیہ اور استعارے کے استعمال کو بھی شاعری کے حسن کی افزائش کے لئے ناگزیر قرار دیتے ہیں۔ ان کے یہاں لفظوں کے استعمال میں فنی چابکدستی اور فنکارانہ ہنرمندی کے شواہد موجود ہیں ورنہ ان کے خیال میں بڑا خیال بھی ادھورا رہ جاتا ہے۔ میراجی تصور اور خیال کے باہمی یگانگت اور ایک دوسرے کے لئے غایتی میلان کی پرتیں یوں کھولتے نظر آتے ہیں۔

"ہر لفظ ایک تصور یا خیال کا حامل ہے اور اس تصور اور خیال کے ساتھ ساتھ ہی اس کے لوازم بھی ایک ہالے کی مانند موجود ہوتے ہیں۔ لوازم کا یہ ہالہ انفرادی اندازِ نظر کا پابند ہے یعنی ایک ہی لفظ میں زید کے لئے اور تلازم خیال ہے اور بکر کے لئے اور، لیکن ایک ہی زبان سے بہت سے افراد کا مانوس ہونا' مختلف افراد کیلئے الفاظ میں قریباً قریباً یکساں تلازم خیال پیدا کر لیتا ہے۔ جب کوئی لفظ ہمارے فہم وادراک کے دائرہ میں آتا ہے تو یہ تلازمِ خیال کا ہالہ ذہن میں ایک خاص ہیئت اختیار کرتا ہے اور جب اس پہلے لفظ کے ساتھ کوئی دوسرا لفظ ملایا جائے تو ہالہ اپنی ہیئت کو دوسرے لفظ کی مناسبت سے تبدیل کر دیتا ہے۔" ۳۱

میراجی نے جہاں اپنے تجزیوں میں نظر کے ساتھ ساتھ خیال کو بھی لازمی قرار دیا ہے وہاں انہوں نے خیال کی تازگی اور نئے پن کا بھی بھرپور اہتمام کیا ہے۔ وقار عظیم کے خیال میں

"ان کی نظر عموماً ایسی نظموں اور شاعری پر پڑی ہے جس میں عام روش سے انحراف کے آثار ہیں، جنہوں نے جدت اور نئے پن کو اپنا مسلک بنایا ہے اور جس کی رگوں میں ادبی اور سماجی ماحول سے بغاوت کا خون رواں دواں ہے۔"

میراجی کے پیش نظر ہمیشہ خیال کی ندرت اور ہیئت کے نت نئے تجربے رہے ہیں حلقہ کی مجالس میں اکثر ادبی گفتگو میں یہ موضوعات زیر بحث رہے ہیں۔ ان کا یہ بھی خیال تھا کہ کسی فن پارہ کی تفہیم پڑھنے والا اس مرکز تک پہنچ جائے جہاں تخلیقی واردات وجود میں آئی ہے۔ اس سلسلہ میں خود میراجی کی رائے کیا ہے۔

"نظموں سے لطف اُٹھانے اور ان کو صحیح طور پر سراہنے کے لئے میں نے آج تک یہی طریقہ اختیار کیا ہے کہ ایک بار پڑھ لینے کے بعد میں اسی جگہ کھڑا ہوتا ہوں جہاں ایستادہ ہو کر شاعر نے اپنا کلام ظاہر کیا ہے اور پھر آغاز سے لے کر نظم کو دوبارہ پڑھنا شروع کرتا ہوں یوں میرا ذہن شاعر کے ذہن کی اس کیفیت سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے جس میں اس نے شعر کہا، لیکن اس کے ساتھ ہی اس شاعر کی انفرادی خصوصیت کو بھی مدِنظر رکھتا ہوں۔" ۳۲

میراجی کا کمال اس خوبی میں مضمر ہے کہ وہ تاثرات کے فوری حملوں سے نہ صرف خود کو محفوظ

رکھنے میں کامیاب ہوتے ہیں بلکہ وہ ایک نوع کے احتجاجی چھاپ سے بھی پہلو بچالے جاتے ہیں اور دوسری جانب انفرادی طور پر خصوصیاتِ شعری کو شخصی تاثر سے گزند نہیں پہنچاتے بلکہ اسے علاحدہ کرنے میں کمال کا ہنر رکھتے ہیں۔ میراجی کے اس طرح کے تنقیدی موقف اور مطالعات نے تنقید کے اس رویہ کو بھی اجاگر کیا کہ جو کچھ بھی تلاش کیا جائے وہ نظم کے اندر سے ہوتا کہ معنی کی اصلیت برقرار رہے اور شاعری کے نفسیاتی کوائف کی تفہیم میں بھی آسانی میسر آئے۔

ان کی تنقیدی خدمات کا ایک اہم حصہ شاعروں اور ادیبوں کا مفصل تعارف ہے جو انہوں نے 'مشرق ومغرب کے نغمے' کے عنوان سے کیا ہے۔ رشید امجد نے اس سلسلہ میں ایک عمدہ بات یہ کہی ہے کہ 'مشرق ومغرب کے نغمے' مختلف شاعروں کو اردو میں متعارف کرانے کے لئے لکھے گئے ہیں' ان تنقیدی جائزوں کی تین خوبیاں ہیں۔

(۱) شاعروں کے کلام کو ان کے ذاتی حالات اور ان کے عہد کے حوالہ سے سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

(۲) کلام کا جائزہ لیتے ہوئے مروّج فنی اقدار اور اس زبان کے ادب کی بنیادی اقدار کو سامنے رکھا گیا ہے۔

(۳) جائزوں میں تقابلی مطالعہ بھی کیا گیا ہے۔

> ''میراجی نے ان شاعروں پر تنقید کرتے ہوئے تحریک شعر سے آغاز کر کے ان تصورات کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے جو شعر کے ذریعہ ہمارے احساسات کا حصہ بنتے ہیں۔ میراجی شاعری کو شاعر سے الگ نہیں کرتے بلکہ یہ سمجھتے ہیں کہ کسی کلام کی روح کو پانے کے لئے شاعر کے عہد اور ان کی زندگی سے واقفیت ضروری ہے چنانچہ انہوں نے جس شاعر کا تنقیدی جائزہ لیا ہے اسے اس کے ملک اور اس کے عہد کے سماجی سیاسی پس منظر میں رکھ کر دیکھنے کی سعی کی ہے۔''[۳۳]

رشید امجد نے جو بات کہی ہے وہ میراجی کے اکثر بیانات کی روشنی میں صحیح اور درست تجزیہ ہے لیکن میراجی اس سلسلہ میں ایک دوسری بات کہتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں' انہوں نے اس سلسلہ میں شاعروں اور ادیبوں کی صف بندی کی ہے۔ بڑے شاعروں کے یہاں سماجی اور معاشرتی حالات ضروری نہیں لیکن چھوٹے درجہ کے شاعروں اور ادیبوں کیلئے سماجی اور معاشی حالات کو ناگزیر قرار دیا

ہے۔ لیکن میرا جی کے یہاں اس موقف کے لئے مطلع پورے طور پر صاف نہیں ہے خیر' میرا جی اس سلسلہ میں اور کیا فرماتے ہیں' ملاحظہ کریں۔

> ''شعراء کے کلام سے لطف اندوز ہونے کے لئے ضروری ہے کہ ان کے واقعاتِ حیات کو پہلے جان لیں کہ صرف ان کے ذاتی حالات بلکہ اس زمانے کے حالات جاننا بھی ہمارے لئے ضروری ہو جاتے ہیں کیونکہ ان کا کلام ان کے ماحول اور ان کے حالات زندگی کا آئینہ دار ہوتا ہے۔''

دوسرے لفظوں میں یوں کہیں کہ میرا جی ادب کو ایک تاریخی دستاویز سے تعبیر کرنا چاہتے ہیں۔ ایک ایسی تاریخ ترتیب دینے کے حق میں ہیں جو صرف ایک ادیب ہی رقم کر سکتا ہے اور جس تاریخ میں بادشاہوں اور امرأ کے بجائے عوام کے احساسات و جذبات کا ایک مرقع ہونا چاہئے تاکہ ہم اس فن پارہ کے 'معمول' سے اس فن کار کی ذاتی زندگی کے علی الرغم اس کے عہد میں بھی جھانک سکتے ہیں۔ ہندوستان کے قدیم شاعر چنڈی داس اور ودیاپتی پر تنقید کرتے ہوئے میرا جی نے بیک وقت ان دو شاعروں کی ذاتی زندگی' ان کے ذاتی کردار کے رویوں کو منکشف کرنے کے پہلو بہ پہلو' اس عہد کی مجموعی صورتحال اور معاشرتی اقدار کی فہم کی بھی کوشش کی گئی ہے۔ میرا جی کا یہ ماننا ہے کہ شاعر کی شخصیت سے متعارف ہوئے بغیر ہم اس کے فن کے متنوع ابعاد اور امکانات کو نہ سمجھ سکتے ہیں اور نہ ہی پرکھ سکتے ہیں۔

> ''جب تک ہم کسی مصنف یا شاعر کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کے متعلق معلومات حاصل نہ کر لیں ہم ان کی ادبی تخلیقات یا کلام کے بارے میں کچھ نہیں کہہ سکتے کیونکہ ہر مصنف یا شاعر کی تخلیقات خواہ اس کا فنی اصول داخلی ہو یا خارجی' اپنی شخصیت کا آئینہ ہوتی ہے۔''[۳۴]

'مشرق و مغرب کے نغمے' میں جو شعرا شامل ہیں' ان پر غور و فکر کریں تو میرا جی کی مخصوص ذہنی دلچسپیوں کی غمازی کے ساتھ ساتھ ان نفسی رجحان و میلانات کے بھی مظہر ہیں جنھوں نے بعد ازاں ثناء اللہ خان کو میرا جی بنایا۔ میرا جی کا ایک کارنامہ یہ بھی ہے کہ انہوں نے ہر شاعر کی اساسی خصوصیت کو یوں شخصی عنوان بنایا کہ وہ اس شخصیت کی تفہیم کے لئے ایک شناس نامہ بن جاتا ہے' چند مثالوں سے اس نکتہ کی وضاحت بڑی آسانی سے ہو سکتی ہے۔

''فرانس کا آوارہ شاعر : فرانساں ولاں''

''مغرب کا ایک مشرقی شاعر: طامس مور''

''فرانس کا ایک آوارہ شاعر : چارلس بودلیئر''

''امریکہ کا تخیل پرست شاعر: ایڈگر ایلن پو''

اس میں کوئی کلام نہیں کہ اس مجموعہ میں شامل اکثر شعراء ایسے ہیں، جن کی زندگی کے مخصوص نفسی میلانات میں خود میراجی کی نفسی سرگزشت کی بعض کڑیاں تلاش کی جاسکتی ہیں۔ اس ضمن میں ولاں، بودلیئر، ایڈگر ایلن پو، ملارمے اور ڈی ایچ لارنس وغیرہ کے نام بطور خاص لئے جاسکتے ہیں۔ انہوں نے تنقید لکھتے وقت ایک اور خوبی کو پیش نظر رکھا ہے یعنی کہ تنقید میں تقابلی انداز کو فروغ بھی دیا، مشرق و مغرب کے مختلف شاعروں کے تجزیاتی عمل میں، انہوں نے ان کا موازنہ دوسرے شاعروں سے بھی کیا ہے۔ مثال کے طور پر سیفو کی عشقیہ شاعری اور جرمن شاعر ہائنے کی شاعری میں اس کے محبوب کے ناموں، ماریہ، ریما اور ریوے قاف کا ذکر کرتے ہوئے وہ اس کا تقابل اختر شیرانی کی 'سلمٰی' سے کرتے ہیں۔ اس طرح ہائنے کی ناکام محبت کو میر کے حوالہ سے بھی سمجھنے کی سعی کی ہے، اس تقابلی مطالعہ کی ایک مثال یوں ہے۔

ہائنے نے کبھی اس عورت کا نام تک زبان پر نہ آنے دیا اور میر تقی میر کی طرح ساری عمر غیر سرزمین پر جا کر گزاری۔ اس طرح وہ قدیم شاعر وڈیاپتی کا تقابل امیر خسرو سے کرتے ہیں، کہتے ہیں کہ:

''اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے امیر خسرو کو اردو اور ہندی دونوں زبانوں میں ایک ابتدائی درجہ حاصل ہے۔''

'مشرق و مغرب کے نغمے'

یوں تو میراجی کوئی باضابطہ محقق نہیں تھے لیکن ان کی تحریروں میں کہیں کہیں تحقیق کے بھی شواہد مل جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر انہوں نے یہ لکھا کہ

''جدید تحقیقات کے بعد بنگال کے نقادوں نے حقیقت سے واقف ہو کر اس بات کو مان لیا ہے کہ وڈیاپتی بہار کا میتھلی شاعر تھا اور بنگالی زبان کا پہلا شاعر چنڈی داس تھا۔''

میراجی 'مشرق و مغرب کے نغمے'

میراجی نے تنقیدی رائے زنی میں کبھی بھی انتہا پسندی کو راہ نہیں دی، بلکہ اعتدال اور میانہ روی کا راستہ چنا، وہ یک طرفہ رائے سے ہمیشہ گریز کرتے رہے۔

"نئی شاعری اپنے بلند اور وسیع امکانات کے باوجود ابھی ایک تجربہ ہے۔ ایک ایسا تجربہ جس سے فوری تکمیل کی توقعات بے معنی اور نامناسب ہے۔"

اس طرز تنقید سے رواداری اور میراجی کی وسعتِ نظری کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی فکر و نظر میں کشادگی کے ساتھ شخصی دیانت بھی شامل تھی، وہ ایک ایماندار نقاد تھے، نئے تجربوں کے اظہار میں کسی قسم کی رکاوٹ کو آڑے آنے نہیں دیا یہ کہنے سے بھی نہیں چوکے کہ یہ تجربات نئے نئے ہیں اس لئے اسے چلن میں آنے میں وقت لگے گا۔

میراجی کی طرزِ تنقید کے سلسلہ میں صلاح الدین احمد کی یہ جچی تلی رائے بھی دیکھتے چلیں کہ انہوں نے میراجی کی صرف نثر ہی نہیں بلکہ ان کے تنقیدی طریق کار کا بڑا ہی عمدہ اور بلیغ جائزہ پیش کیا ہے:

"میراجی کی تخلیقاتِ نثر کا ایک حیرت انگیز امتیاز یہ بھی ہے کہ اس کے سامنے، اس مزاج کی نثر کا کوئی نمونہ موجود نہیں تھا جس زمانے میں اس نے یہ تنقیدیں لکھی ہیں۔ جدید نقاد ابھی پروان چڑھ رہے تھے اور انہوں نے فقط غوں غاں کرنا سیکھا تھا۔ اس اعتبار سے ہم میراجی کو بجا طور پر اردو کی جدید شعری تنقید کا مورث کہہ سکتے ہیں۔" 35

میراجی کی تنقید کے حوالہ سے بس اب اتنی بات کہنی ہے کہ میراجی دراصل اپنے تمام تجزیوں میں شعوری یا لاشعوری طور پر اس اصولِ شعر کو پیشِ نظر رکھتے تھے کہ نئی نظم سے اظہار پانے والی کیفیت، احساس یا پھر تجربہ شاعر کا ذاتی تجربہ ہوتا ہے جس تک رسائی شاعر کی ذات کے توسط سے ممکن ہے اور اس ذات کی فہم کے لئے خود اس کی ذات کو معرضِ تفہیم میں لایا جا سکتا ہے اور شاعر کی سرگزشت بھی اس کی ذات میں کہیں نہ کہیں اپنی جھلکیاں دکھاتی ہے اسی نکتۂ نظر سے میراجی کی تنقید کو صدمہ پہنچتا ہے وہ یہ کہ اس سے نظم کی فہم کے آفاق سمٹ جاتے ہیں اور شعر کی فہم کی راہ میں کئی تحدیدات کھڑی ہو جاتی ہیں۔ ٹی ایس ایلیٹ اور دوسرے مغربی ناقدین نے شعری تجربے کی انفرادیت پر مہرِ تصدیق لگائی مگر اسے شاعر کی ذات اور شخصیت کا ترجمان قرار نہیں دیا۔

میراجی کی تنقید کئی طرح کے سوالات چھوڑ جاتی ہے۔ان کے یہاں اس سوال کا کوئی جواب دستیاب نہیں ہے کہ کیا نظم میں Personified ہونے والی کیفیت ہی واحد اور تمام کیفیت ہوتی ہے یا ایک خام کیفیت شاعر کے ذہن میں پہلے سے موجود ہوتی ہے جو نظم میں اپنی قلبِ ماہیت کرتی ہے؟ ڈاکٹر محمد اجمل کا کہنا ہے کہ

> ''ہر فن کار اپنے فن کے ذریعہ اپنی شخصیت میں ربط اور ہم آہنگی تلاش کرتا ہے۔ ربط اور ہم آہنگی یوں تو سبھی تلاش کرتے ہیں لیکن فن کار جذبات کے اظہار کے ذریعہ خود آگہی حاصل کرتا ہے اور خود آگہی میں ایسا ربط تلاش کرتا ہے جس کا مرکز وہ خود ہوتا ہے۔''۳۶

میراجی نے' دراصل نظم کے افہام و تفہیم کا جو طریقہ اختیار کیا ہے' اس میں نظم ایک آئینہ کی طرح ہے جس میں مصنف کی ذات اور اس کا ماحول پوری طرح منعکس ہوتا ہے۔اس سلسلہ میں میراجی نے اپنی ایک رائے کا بڑی قطعیت سے اظہار کیا ہے۔

> ''جب تک ہم کسی مصنف یا شاعر کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کے متعلق معلومات حاصل نہ کرلیں۔ہم اس کی ادبی تخلیقات یا کلام کے بارے میں کچھ نہیں کہہ سکتے' کیونکہ ہر مصنف یا شاعر کی تخلیقات' خواہ اس کا فنی اصول داخلی ہو یا خارجی' اس کی اپنی شخصیت کا آئینہ ہوتی ہے۔''

میراجی نے خود اپنی تنقید کے دائرے کو غیر ارادی طور پر محدود کرلیا ہے۔

> ''کیونکہ نظم کا شخصی تصور انہیں نظم کی تفہیم اور تشریح تک محدود رکھتا ہے۔ان کے تجزیے بھی دراصل نظم میں ظاہر ہونے والے اس شخصی تجربہ کی تفہیم کا فریضہ انجام دیتے ہیں جس میں معنی کی وسعت ہوتی ہے، نظم واحد معنی میں مقید ہوتی ہے۔نظم کے شخصی تصور میں معانی کی کثرت کی گنجائش ہی نہیں ہوتی اور کہیں سے ایک سے زائد معنی جھلک دکھاتے بھی ہیں تو انہیں واحد مرکزی معنی میں گوندھ دیا جاتا ہے اور اس ضمن میں شخصیت کو بطور گوند استعمال کیا جاتا ہے۔یہ ایک طرح نظم کے وجود کے نہایت اہم اسرار کا انکار ہوتا ہے۔ان اسرار کا جو نظم میں زبان کے استعاراتی کردار، شعریات اور روایت کے غیر متجانس عناصر کی غیر متوقع آمیزش کی وجہ سے

پیدا ہوتے ہیں اور جس کی وجہ سے نظم شخصیت اور زمانے دونوں کو عبور کر جاتی ہے اور اس میں معانی کے بہاؤ کی ایک انوکھی صفت پیدا ہوتی ہے.......... نظم کی مختلف اور کثیر معنیاتی سطحوں کی دریافت، نظم کی تعبیر کے ذریعہ ممکن ہے اور تعبیر نظم کے مکمل ہیئتی اور شخصی تصور کے بغیر ناممکن ہے۔ نظم کا لاشخصی تصور ان محدودات سے آزادی دلاتا ہے جو مصنف کی شخصیت یا اس کے ماحول کے بنیادی حوالہ بنانے کی وجہ سے نظم کو گھیرے ہوتی ہیں۔ لاشخصی تصور نظم کو اس وسیع اور متنوع تناظر سے منسلک کرتا ہے جو ایک طرف ثقافت و شعریات کے نام سے موسوم ہے اور دوسری طرف تاریخ اور نئے علمی تناظرات سے عبارت ہے۔" ۳۷

ناصر عباس نیر کی یہ پوری بحث ایلیٹ کا مشہور زمانہ جملہ "Poetry is an escape from Personality" یعنی کہ شاعری' شخصیت سے گریز کا نام ہے۔ اس کے طواف کرتی دکھائی دیتی ہے اس لئے ناصر بار بار لاشخصی تصور کے حوالہ سے بحث قائم کرتے ہیں اس میں کوئی شک نہیں کہ نظم کا شخصی تصور نظم کی تفہیم اور اس کی تشریح کے دامن کو پھیلانے کی بجائے سمیٹنے کا کام کرتی ہے کیونکہ نظم کے شخصی تصور میں معانی کی کثرت کا امکان کم ہو جاتا ہے۔ یہ ایک بدیہی صداقت ہے کہ لفظوں کے دروبست اور استعاراتی صرف سے معنی کے نئے امکانات کے دَروا کئے جا سکتے ہیں کیونکہ نظم میں معانی کی کثرت کی جلوہ سامانی' نظم کی تعبیر کے ذریعہ ہی ممکن ہے۔ اس لئے ناصر نے اپنے اس تجزیہ میں لاشخصی تصور پر زیادہ زور صرف کرتے نظر آتے ہیں، بہر کیف یہ میراجی کی تنقیدی سرمائے کو سمجھنے کا ایک منفرد طریقہ کار ہے۔ لیکن میراجی سے اس طرح کے توقعات قائم کرنا' کیا انسب ہے؟ کیونکہ وہ اس وقت نظم کی تنقید لکھ رہے تھے جب ان کے سامنے کوئی ایسی نظیر نہیں تھی۔ بقول محمد صلاح الدین کے چند نقاد صرف غوں غاں کر رہے تھے' کیونکہ نظم کی تنقید کا جو ماڈل میراجی نے قائم کیا ہے وہ اس وقت کے تنقیدی تناظر میں کم اہمیت کا حامل نہیں ہے وہ اردو تنقید میں ایک نیا طرز احساس، طرز فکر کے علی الرغم ایک نیا تنقیدی محاورہ بھی خلق کر رہے تھے۔ میراجی کی یہ بہت بڑی خدمت ہے کہ انہوں نے نہ صرف نئے راستوں کی طرف ہماری توجہ کی باگ کو موڑا بلکہ نظم کو ایک وحدت سمجھ کر اسے سمجھنے کی سعی بھی کی اور دوسروں کو بھی اس راہ پر لگایا۔ نظم کے تجزیاتی مطالعہ کا ایک روپ ریکھا تیار کیا۔ انہوں نے اس وقت جدید نظم کی تفہیم کا سامان مہیا کیا جب جدید نظم مختلف النوع

رکاوٹوں اور مشکلات سے دوچار تھی اور اپنی بقا اور بحالی کے لئے کوشاں تھی اور نئی شعری جمالیات سے نئی نسل کو روشناس کرانے کے لئے کمر بستہ تھی۔ آخر میں بس اتنا ہی کہوں گا کہ بیسویں صدی کے ربع اول میں اردو تنقید کی کم مائیگی اور بے بضاعتی کے پیشِ نظر' میرا جی کی تنقیدی کاوش اور ان کی بصیرتیں آئندہ کیلئے ایک نشانِ راہ ہے۔ جس کی روشنی میں آج جدید اردو تنقید کا قصر تیار ہو رہا ہے۔

حواشی

۱) Making of litrature by Scott, james. P. 325

۲) intruduction to the Study of litrature by Hudson. P.346

۳) روحِ تنقید' محی الدین قادری زور۔ ص:۳۳۴

۴) ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں'

۵) ناصر عباس نیر' اس کو اک شخص سمجھنا تو مناسب ہی نہیں' ص:۱۳۴

۶) میرا جی۔ 'اس نظم میں' ص:۱۷

۷) میرا جی۔ 'اس نظم میں' ص:۳۰

۸) میرا جی۔ 'اس نظم میں' ص:۲۶

۹) ایضاً ایضاً

۱۰) رشید امجد۔ 'میرا جی فن اور شخصیت'۔ ص:۱۹۹

۱۱) میرا جی۔ 'اس نظم میں'۔ ص:۲۶

۱۲) میرا جی۔ 'اس نظم میں' ص:۵۸

۱۳) میرا جی۔ 'اس نظم میں' ص:۱۰۵

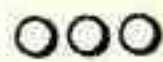
۱۴) وقار عظیم۔ 'میرا جی کی تنقید'۔ شمارہ۔۱۹، جدید ادب (میرا جی نمبر) مرتب: حیدر قریشی

۱۵) ایضاً ایضاً ص : ۱۳۷

۱۶) جابر علی سید، 'میرا جی اور عملی تنقید'۔ ص:۱۳۸

۱۷) میرا جی۔ 'اس نظم میں'۔ دیباچہ

۱۸) رشید امجد۔ 'میراجی فن اور شخصیت'۔ص:۲۰۳
۱۹) ممتاز بیگم۔بحوالہ رشید امجد 'میراجی فن اور شخصیت' ص:۲۰۴
۲۰) ناصر عباس نیر۔ 'اس کو اک شخص سمجھنا تو مناسب ہی نہیں'۔ص:۳۶۔۱۲۵
۲۱) ن م راشد 'مقالات راشد'۔مرتبہ شیما مجید، اسلام آباد،ص:۸۱/۸۰،۲۰۰۲ء
۲۲) میراجی 'مشرق ومغرب کے نغمے'۔ص:۷۶
۲۳) ایضاً ایضاً ص:۸۷
۲۴) ناصر عباس نیر۔ 'اس کو اک شخص سمجھنا تو مناسب ہی نہیں' ص:۱۴۲
۲۵) میراجی 'اس نظم میں'،ص:۴۲
۲۶) میراجی 'اس نظم میں' ص:۲۶۲
۲۷) ایضاً ایضاً ص:۸۸
۲۸) محمد صلاح الدین احمد۔ 'مشرق ومغرب کے نغمے'۔ص:۱۸
۲۹) ناصر عباس نیر۔ 'اس کو اک شخص سمجھنا مناسب ہی نہیں'۔ص:۱۴۸
۳۰) میراجی 'اس نظم میں'۔ص:۲۶۲
۳۱) ایضاً ایضاً ص:
۳۲) ایضاً ایضاً
۳۳) رشید احمد 'میراجی فن اور شخصیت' ص:۲۰۸
۳۴) میراجی 'اس نظم میں'
۳۵) محمد صلاح الدین احمد 'مشرق ومغرب کے نغمے' ص:۱۸
۳۶) ڈاکٹر محمد اجمل 'مقالاتِ اجمل' لاہور، ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، ۱۹۸۷ء، ص:۲۵۴
۳۷) ناصر عباس نیر۔ 'اس کو اک شخص سمجھنا مناسب ہی نہیں'

○○○

میراجی کا انفراد

میراجی کی ہمہ جہت تخلیقی شخصیت پر گفتگو کرنے سے پہلے' تھوڑی بہت باتیں اقبال کے شعری کمالات سے کرنی ضروری ہے' اس لئے کہ انہوں نے میراجی اور راشد سے پہلے جدید اردو نظم کی ترویج و ترقی میں اپنا خونِ جگر صرف کیا ہے' اور جدید اردو نظم کو استقامت اور استحکام بخشنے کی گرانقدر کوشش کی ہے۔ میں نے کسی باب میں اقبال کے حوالہ سے تفصیلی ڈسکورس قائم کی ہے اور ان کے فکری اور فلسفیانہ جہتوں سے مکالمہ بھی قائم کیا ہے۔ اس میں دو رائے نہیں کہ ان کا نظریۂ مردِ مومن اور انسان کامل آج کے 'اینٹی ہیرو' کے تصور سے میل نہیں کھاتا لیکن ان کے بڑے شاعر ہونے سے کیسے انکار ہو سکتا ہے۔ لطف کی بات تو یہ ہے کہ اس زمانہ میں نظم نگاروں کی تعداد اچھی خاصی رہی ہے' جن کا فن اور شخصیت بیک وقت مختلف' اور متضاد تصورات اور رجحانات کی مظہر ہے' میراجی اور راشد سے قبل' اقبال نے جدید اردو نظم کی روایت قائم کرنے کی جو مربوط کاوش کی ہے' اسے سمجھے بغیر منظرنامہ میں دیگر شعراء کے کلام سے ڈسکورس قائم کرنا' تھوڑا مشکل امر ہے۔

اقبال جدید اردو نظم کے فنی، تکنیکی اور تاریخی ارتقاء میں ایک اہم مقام کے مالک ہیں انہوں نے نہ صرف جدید اردو نظم کی تشکیل و تعمیر میں فنی بالیدگی اور تکنیکی آگاہیوں سے کام لیا ہے بلکہ جدید اردو نظم کو نئے تصورات اور نئے خیالات سے ہمکنار بھی کیا بلکہ اس کی بحالی کے لئے نئے براعظموں کی سیر بھی کرائی ہے' موضوعاتی تنوعات کے علی الرغم جدید رجحانات اور نئے میلانات کا بھی خیر مقدم کیا ہے ان کے ہاں روایتی ہیئت کے احترام کے ساتھ' نئی ہیئتوں کا اہتمام بھی ملتا ہے۔

اقبال کی نظمیں' ایک مفکر شاعر کے گہرے اور وقیع افکار و خیالات کی بہترین آئینہ دار ہیں انہوں نے مغربی شاعری سے جہاں استفادہ کیا ہے وہاں وہ نئے طرز پر نظمیں کہنے کی عمدہ کوششیں کی

ہیں، ان کی ابتدائی نظمیں، ان کے ذہنی اضطراب اور ان کی باطنی جدلیات کے اہم شناس نامے ہیں۔ انہیں کچھ نیا کہنے کی بڑی للک رہتی تھی لہٰذا اپنے طور پر ایک نئے طرز احساس کو راہ دینے کی سعی بھی کی، ان کے کلام سے اس بات کا بخوبی اندازہ لگتا ہے کہ ان کے دل میں سچے شاعرانہ خیالات موجزن ہیں اور وہ افکار و خیالات کے اظہار کے لئے نئے نئے سانچوں کی تلاش میں بھی سرگرداں دکھائی دیتے ہیں۔ اقبال کی نظموں میں معنوی طور پر جو موضوعات سایہ فگن ہیں وہ ہیں فطرت نگاری اور فطرت سے ایک نوع کا مکالمہ اور دوسرا اپنے جذبۂ قومیت، یہ دو رجحانات اقبال کی بہت سے نظموں میں نہ صرف کارفرما ہیں بلکہ ان کے دبیز اثرات کے شواہد بھی موجود ہیں۔ جیسا کہ میں نے ابتداء میں کہا کہ اقبال مغربی شاعری سے متاثر تھے لیکن اسے وہ اپنی خراد پر اتارنے کی کوشش کی۔ خلیفہ عبدالحکیم ایک جگہ رقمطراز ہیں کہ:

> ''اقبال کی ۱۹۰۵ء تک کی نظموں میں انگریزی شاعری کا اثر غالب رہا۔ کئی نظمیں انگریزی نظموں کا آزاد اور دلکش ترجمہ ہیں۔ کئی نظمیں ایسی ہیں جو ترجمہ تو نہیں لیکن اندازِ تاثر و تفکر اور اسلوب و بیان انگریزی ہے۔''[۱]

اقبال نے چند کامیاب، چھوٹی چھوٹی نظمیں بھی لکھی ہیں جن کا مرکزی خیال یوں تو مغربی شعراء سے ماخوذ ہے لیکن زبان، سلیس اور انداز بیان سریع الفہم رکھا ہے تا کہ نظموں کے ابلاغ میں کوئی شئے مانع نہ ہو۔

اس میں کوئی کلام نہیں کہ قیام یورپ میں اقبال کو یورپی تہذیب کے مختلف پہلوؤں اور اس کے متنوع زاویوں سے روشناس ہونے کا موقع ملا اور اپنے مشاہدہ کے حوالہ سے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ لاکھ مادّی اور سائنسی ترقی کے بعد بھی انسان کے لئے سکون اور نا آسودگی کے یہ ضامن قطعی نہیں ہیں، کیونکہ مادیت پر زیادہ اصرار کی وجہ سے پوری قوم روحانیت سے دور جا پڑی ہے، جس کے نتیجہ میں یورپ کا ہر فرد ذہنی اور روحانی سطح پر بنجر پن اور ایک نوع کی داخلی سطح پر ویرانی کے احساس کا شکار نظر آتا ہے۔ انہوں نے اس پوری صورتحال کا نہ صرف جائزہ لیا بلکہ وہ اپنے طور پر ایک نتیجہ پر پہنچے، جہاں انہیں اس طرح کا شعر کہنا پڑا۔

اور تمہاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی
جو شاخِ نازک پہ آشیانہ بنے گا ناپائیدار ہوگا

اقبال کی یہ بات ایک طرح سے پیش گوئی ثابت ہوئی۔ ۱۹۱۴ء کی پہلی جنگ عظیم اس کی بہترین گواہ ہے۔ پروفیسر احتشام حسین نے اقبال کے مشاہدات اور اس طرح کے غور وفکر کو اپنے الفاظ میں مقالہ اقبال 'بحیثیت شاعر اور فلسفی' میں یوں گویا ہوئے۔

''انہوں نے پہلی دفعہ یورپین سیاست کی بازی گری دیکھی وہاں کی تمدنی زندگی اور کھوکھلے پن کا مشاہدہ کیا۔ فرنگیوں کے اصولِ زندگی کی ظاہری اور باطنی کیفیات پر نگاہ ڈالی۔ مختلف قوتوں کی وہ آویزش دیکھی جو ایک دوسرے پر قابو پانے کے لئے ان کے درمیان جاری تھی۔ وطنیت اور نسل پرستی کا وہ بڑھتا ہوا طوفان نگاہوں کے سامنے آیا جو دوسروں پر عرصہ زندگی تنگ کر دینا چاہتا تھا۔''۲

یہ امر مسلمہ ہے کہ اقبال اس دور کے اہم شاعر ہیں۔ جدید اردو نظم کو نئے خیالات کے آفاق سے روشناس کرانے کے ساتھ ان خیالات کی ہمہ گیریت سے ہم رکاب رکھنے میں بھی کامیاب ہوئے لیکن اس بات سے بھی انکار مشکل ہے کہ ان کے ہاں، بہت سی نظمیں ایسی بھی ہیں جو ان کے شایانِ شان نہیں کہی جا سکتیں، کیونکہ یہ نظمیں سوز وساز اور درد وداغ سے بہت حد تک تہی داماں ہیں، جدید ادیبوں میں ایک طبقہ ایسا بھی تھا جس کے نزدیک فن پارہ کی قدر ومنزلت بہ نسبت افکار وخیال کے زیادہ تھی۔ وقت کے ساتھ ساتھ اقبال میں فلسفہ اور مذہب نے اپنی حاکمیت قائم کر لی۔ دراصل یہ بات اقبال کے شعری سفر میں ایک Turning Point ثابت ہوئی۔ یہیں سے ان کی فلسفیانہ اور مذہبی شخصیت اور 'شاعرانہ پرسونا' کے درمیان ایک نوع کی آویزش اور کشمکش کا آغاز ہوا۔ یہ کشمکش ایک جدلیاتی صورتحال اختیار کر لیتی ہے، کبھی مذہب ان پر حاوی ہو جاتا ہے تو کبھی شاعرانہ جذبہ واحساس ان کا شیوۂ خاص بن جاتا ہے اور اس طرح کی کیفیت کی بنیاد پر بعض اکابرین، اقبال کی شاعرانہ عظمت پر تاکیدی نشان لگانے سے بھی باز نہیں آئے، ان میں ایک نام کلیم الدین احمد کا بھی ہے وہ لکھتے ہیں:

''اقبال شاعر تھے، اچھے شاعر تھے اور زیادہ اچھے شاعر ہو سکتے تھے اگر وہ شاعر ہونے پر قناعت کر لیتے اور پیغمبر بننے پر مُصر نہ ہوتے۔ اس پیغمبری نے ان کی شاعری پر کاری ضرب لگائی لیکن کاری ضرب کے بعد بھی ان کی شاعری باقی رہی اور یہ ان کی شعری جانداری کے ثبوت ہے۔''۳

اقبال اردو شاعری کی روایت میں ایک ایسے شاعر کی حیثیت سے ایستادہ ہیں جن کی سراہنا

کرنے والوں کی بھی ایک لمبی فہرست ہے۔ اقبال کو بڑا شاعر ماننے کے لئے ان کی اپنی ادبی ترجیحات ہیں۔ چند لوگ ان کے تصورات کو' زمین سے نہ جڑے ہونے کی وجہ سے رد کرتے ہیں۔ بعض حضرات ان کے خیالات کو 'Eutopia' قرار دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر اختر حسین رائے پوری کی یہ رائے ان کی شاعری اور ان کی فکری جولانیوں سے متعلق کچھ یوں ہے۔

''اقبال کا فلسفۂ زندگی کہتا ہے کہ دنیا کو سائنس اور مشینی صنعت سے منہ موڑ کر قدیم مذہبی نظام کی طرف آنا چاہئے جس کی تدوین' مومنوں کے ہاتھ ہوگی۔ یہ نظام قائم کرنے کے لئے شاہین کی مثال پر عمل کرنا ہوگا۔ یعنی بوقت ضرورت جبر سے کام لینا ہوگا۔ ظاہر ہے کہ مغربی سائنس اور صنعت و حرفت کی مخالفت اور ایک بہتر اخلاقی نظام کے نام ایک اقلیت کی ڈکٹیٹری فاشزم کے بنیادی عناصر یہی ہیں۔ قالب میں فرق ہوسکتا ہے لیکن روح وہی ہے۔'' [۴]

ان آراء کے باوجود اقبال کی جدید اردو نظم ایک اہم عطا ہے کہ انہوں نے پابند ہیئت اپناتے ہوئے بھی' غیر معمولی تجربوں سے جدید اردو نظم کو نہ صرف آشنا کیا بلکہ آئندہ کے تجربوں کے لئے نئی راہیں بھی ہموار کیں۔ لہٰذا اگر بہ حیثیت مجموعی ان کی خدمات کا جائزہ لیا جاتا ہے' تو پتہ یہ چلتا ہے کہ انہوں نے ہر دو سطح پر یعنی کہ معنوی اور صوری دونوں سطحوں پر اردو شعر و ادب کو نہ صرف مالا مال کیا بلکہ جدید اردو نظم کو ایک نئے ذائقے سے ہم کنار بھی کیا۔

میراجی کے زمانہ میں اس وقت شعری منظر نامہ پر اقبال کی دھوم تھی اور ان کا نقش بہت گہرا تھا' لیکن میراجی' فیض اور راشد کم و بیش عمر کے قدرے تفاوت کے باوجود ایک دوسرے کے معاصر تھے۔ فیض طرزِ اظہار کی سطح پر' میراجی اور راشد سے بالکل مختلف تھے جب کہ میراجی اور راشد میں مغائرت کے علی الرغم مشابہت کے روشن نشانات بھی موجود ہیں۔ اس میں کوئی کلام نہیں کہ اقبال کے بعد اردو نظم کے حوالہ سے معروف شعری روّیہ سامنے آئے اور ان کے انحصار کی سطحیں بھی مختلف اور جدا ہیں۔ پہلی سطح تو ان شعراء پر مشتمل ہے' جنہوں نے اقبال کے شعری لہجہ اور رویہ سے خوشہ چینی کی' مثال کے طور پر جوش، حفیظ اور ان کے معاصرین' یہاں تک کہ ترقی پسند شعراء' جن کا اقبال سے نظریاتی تصادم تھا' وہ لوگ بھی اقبال کے شعری اسلوب اور لہجہ سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکے دوسری سطح جو داخلیت کے رجحان کا آئینہ دار تھا' جس کی نمائندگی صحیح معنوں میں راشد' میراجی اور کسی

حد تک تصدق حسین خالد کر رہے تھے۔ کئی نامور شعرا جدید خیالات اور نئے طرز احساس کی ترجمانی پر کمربستہ تھے ان میں مجید امجد، قیوم نظر، یوسف ظفر، اختر الایمان، مختار صدیقی، ضیأ جالندھری اور دیگر شعراء لیکن ہمیں سر دست میرا جی کے شاعرانہ انفراد کے حوالہ سے ان شعراء کی تخلیقات سے بحث قائم کرنی ہے جو ہیئت اور شعری جہت ہر دو سطحوں پر مماثلتیں رکھتے ہیں بلکہ اپنے طرزِ احساس اور طرزِ اظہار کی بناء پر انفرادیت بھی۔ میرا جی، راشد اور خالد نے ایک نئے اسلوب کی نہ صرف تلاش و جستجو کی بلکہ اپنے مختلف تجربوں کے حوالہ سے ایک نیا ڈکشن اور ایک نئے اسلوب کی تشکیل بھی کی۔

میرا جی، راشد اور تصدق حسین خالد نے اپنے افکار اور خیالات کی ترویج کے لئے آزاد نظم کا سہارا لیا اور جدید اردو نظم کو داخلیت کے کوائف سے بھی ہمکنار کرنے کی عمدہ کاوش کی۔ میرا جی کی نظمیں، دو قسم کے روّیوں پر منتج ہیں۔ ایک حصہ اُمید اور رجائیت کے ارتسامات سے مملو نظر آتا ہے تو دوسرے حصہ میں یاس، کسک اور زندگی کے خاتمہ کی سمت نمائی نظر آتی ہے یوں تو میرا جی کی نظموں کا رُخ زندگی کے خاتمہ یعنی موت کی طرف ہے، میرا جی موت کے آگے سینہ سپر ہو کر اپنی مدافعتی قوتوں کو انگیز کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ نظموں کے بطون میں غوطہ زن ہوا جائے تو اس کے شواہد بڑے مضبوط ملتے ہیں کہ ان کے یہاں حیات و موت کی کشمکش، پیکار اور آویزش سے، ان کی نظم کے کردار کی استقامت اور استحکام عبارت ہے۔

اردو میں آزاد نظم کو باضابطہ کس نے رواج دیا اس سلسلہ میں اکابرین میں اتفاق کم اور اختلاف زیادہ پایا جاتا ہے لیکن میرا جی کا اس سلسلہ میں اختصاص یہ ہے کہ، انہوں نے کسی بھی لمحہ اس بات کا دعویٰ نہیں کیا کہ، سب سے پہلے آزاد نظم کی داغ بیل انہوں نے ڈالی ہے۔ دعویٰ کرنے والوں میں خالد اور راشد کا نام سامنے آیا ہے جب کہ 'میرا جی کی نظمیں' میں ۱۹۳۲ء سے آزاد نظم کا سراغ لگتا ہے۔ 'میری بہترین نظم' مرتبہ حسن عسکری میں، خالد نے یہ کہہ کر کہ نظم آزاد کو اردو شاعری میں سب سے پہلے انہوں نے متعارف کرایا اور ن م راشد نے یہ بیان دے کر کہ ۱۹۳۲ء کے بعد اپنے انفرادی رنگ میں، اردو میں آزاد نظم غالباً سب سے پہلے میں نے لکھی، اس طرح راشد نے اولیت کا دعویٰ کر کے دستارِ فضیلت اپنے سر باندھنی چاہی لیکن کوئی اس حوالہ سے ریکارڈ نہیں پیش کیا۔

میرا یہ قطعی موضوع نہیں ہے کہ آزاد نظم کس نے شروع کی اور اس کا قلم کس نے پہلے لگایا، میری بحث صرف اس بات سے ہے کہ راشد، خالد اور دوسرے شعراء کے رہتے ہوئے میرا جی کی

انفرادیت، جدید اردو شعری روایت میں کیوں اور کیسے قائم ہوئی ہے؟

میراجی کی شعری انفرادیت اور ان کے 'تخلیقی پر سونا' کے امتیازی اوصاف سے ڈسکورس قائم کرنے سے پہلے، تھوڑی بہت بات ان شعراء سے متعلق کر لی جائے جو میراجی کے نہ صرف ہم عصر رہے ہیں بلکہ ان کی طرح نئے طرز اظہار اور نئی ہیئتوں کی تلاش و جستجو میں آبرومندانہ اقدام بھی کئے ہیں۔ میراجی نے اپنے تخلیقی استعداد اور شعری کمالات کو نئے خطوط پر گامزن کیا لیکن ان تمام مماثلتوں کے باوجود شاعر کا اپنا شخصی وجدان اور اپنی تخلیقی دنیا ہوتی ہے لہٰذا میراجی کے طرز اظہار اور طرزِ فکر کی انفرادیت کے مختلف زاویوں کی تفہیم سے پہلے تصدق حسین خالد جوان کے ہم عصر ہونے کے علاوہ نئے تجربوں کے کارواں کے ایک فعال اور متحرک نمائندہ کہے جاسکتے ہیں۔ وہ قدیم اور روایتی ہیئتوں میں شعر کہا کرتے تھے، غالب اور اقبال کی شاعری ان کی نگاہِ التفات میں تھی اور ان کے بہترین مطالعہ کا حصہ بھی، ابتدائی کلام پر ان شعراء کے دبیز اثرات بھی رہے، رفتہ رفتہ انہیں یہ احساس ہونے لگا کہ اب ان رواجی اور متداولہ ہیئتوں میں یا اس طرح کے طرز میں امکانات یا تو ناپید ہوتے جا رہے ہیں یا پھر گنجائش ان میں کم رہ گئی ہے۔ لہٰذا انہوں نے پرانی روش میں مہارت کے باوجود نہ صرف رواجی ہیئتوں سے انحراف کیا بلکہ آزاد نظم کی طرف بڑے خلوص اور انہماک کے ساتھ ملتفت ہوئے۔

خالد جب انگلستان گئے، تو انہوں نے وہاں ادبی منظر نامہ پر آزاد نظم کو پھلتے پھولتے دیکھا اور اس ہیئت میں عمدہ شاعری کے نمونوں نے انہیں اس طرز کی طرف مائل کیا، جب آزاد نظمیں، اردو میں کہنی شروع کی تو اس پر انگریزی نظموں کا انداز اور طریق سایہ کئے ہوئے ہے۔ ان کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے نظموں میں نئے تجربہ کے دوران کئی بحروں کو برتنے کی کوشش کی۔ بحروں کے استعمال کے سلسلہ میں، خالد نے خود اپنے نظریہ کی وضاحت کچھ اس طرح کی ہے۔

> "اس طرح میں ایک نظم میں ایک سے زیادہ بحور کے استعمال کو جائز سمجھتا ہوں۔ قاری اس کے نمونے میری نظموں میں پائیں گے اسے میرے عروض کی عدم واقفیت پر محمول نہ فرمایا جائے۔"[۵]

اس میں کوئی شک نہیں کہ جب وہ اردو میں آزاد نظم، یا اس کی تکنیک کو برتنا چاہتے تھے تو ان کے سامنے کوئی مثال یا نمونہ موجود نہیں تھا جیسا کہ میں نے مذکورہ سطور میں یہ بات کہی ہے کہ انگریزی اور فرانسیسی شعراء جو آزاد نظم کو اپنی زبان میں برت رہے تھے، ان سے نہ صرف خالد Inspired ہوئے

بلکہ تکنیک بھی مستعار لی اور ان کی اس سمت میں جو شعری کارگزاریاں تھیں، اس کو مثال بھی بنایا اور نمونہ بھی، اس سلسلہ میں خالد کے معروضات کو بھی دیکھتے چلیں۔

"میں اپنی تکنیک پر زیادہ کچھ کہنا نہیں چاہتا، یہ فرانسیسی اور انگریزی آزاد شعراء اور اس پر انگریزی ناقدان فن کی تنقید کے مطالعہ کا نتیجہ ہے۔...... فرانسیسی اور آزاد شعراء کے صرف ان پہلوؤں کو اپنایا ہے جو اردو شاعری کی روایت سے متناقض نہیں اور جو ہمارے فن عروض سے بہ آسانی ہم آہنگ ہو سکتے ہیں۔ میں نے اردو شاعری کے مروجہ اوزان و بحور کو استعمال کیا ہے لیکن ان کے ارکان کی یکسانیت کو ترک کرتے ہوئے انہیں شعر کے تحت کر دیا ہے اور شعر کو ان کے استبداد سے آزاد کر دیا ہے۔ اس جدت کے خلاف عام اعتراض یہ کیا جاتا ہے کہ نظم میں کوئی مصرعہ بہت لمبا ہوتا ہے اور کوئی بہت چھوٹا، یہ اعتراض درخورِ اعتنا نہیں کیونکہ شعر کا تعلق کان سے ہوتا ہے نہ کہ آنکھ سے پھر چونکہ مروجہ بحور میں ایک نظم یا غزل میں جملہ مصرعہ ہم مقدار ہوتے ہیں اس لئے ہر ایک مصرعہ معین جگہ پر آکر ختم ہو جاتا ہے۔ جہاں سے دوسرا مصرعہ شروع ہوتا ہے میں اس کے خلاف ہوں اور (Enjumbement) کو جائز قرار دیتا ہوں یعنی ایک مصرعہ کے الفاظ اور معنی دونوں کے بہاؤ، آنے والے مصرعہ میں اس طرح ہو کہ وہ اس کا اہم جزو ہو جائے اور دوسرے مصرعہ کے کسی حصہ میں تکمیل معنی کے بعد ختم ہو سکے۔" [۲]

خالد نے مذکورہ اقتباس میں اپنے ادبی موقف کی بے کم و کاست وضاحت کی ہے جس کی روشنی میں ان کی شعری بوطیقا کی تفہیم میں قدرے آسانی ہوتی ہے ان کا یہ کہنا کہ (Enjumbement) ان کی نظموں کا ایک نمایاں وصف ہے اور یہ درست بات اس لئے ہے کہ مصرعوں کے تسلسل کی بناء پر ان کی نظموں میں عام طور پر یہ دیکھا گیا ہے کہ عموماً مصرعہ ایک رکن کی بجائے ایک اکائی کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے، نظموں میں اکثر 'اسٹرائی' کا آہنگ دکھائی دیتا ہے، نظم کا ایک شعری اقتباس مثال کے طور پر پیشِ خدمت ہے:

کاش سورج ڈوب جائے
اس چمکیلی دھوپ

ان گاتے ہوئے چشموں

مصفا وادیوں

نیلے پہاڑوں

زرفشاں، ہستی ہوئی آزاد لہروں

خوش ادا پھولوں کی

تاریکی کا دیو ہولناک

پیس ڈالے

ظلمتیں اٹھیں، گریں، پھیلیں، بڑھیں

کاش یہ کرنیں جن کی تابشوں سے

زندگی

پھوٹتی ہے

ایک گہرے غار کی

تہہ میں گم ہو جائیں

تاریکی کے بادل

تہہ بہ تہہ اُمڈیں

لڑکھتے لڑکھڑاتے گر پڑیں

'کاش'

(Strophic Rythm) کے نمونے یا پھر اس کی کارفرمائی' خالد کی نظموں میں دیکھنے کو ملتی ہیں ان کی آزاد نظموں کی اختصاصیت ہے کہ' نظموں میں آہنگ کا جو امتزاج ملتا ہے اس کا تقاضا یہ ہے کہ ان کے تمام مصرعوں کو ملا کر ایک سانس میں پڑھا جائے' جو نہ صرف جملوں کی تشکیل بلکہ معنی کی تکمیل بھی کرتے ہیں۔

خالد کی نظموں میں ایک اور تجربہ دیکھنے کو ملتا ہے' جو انہوں نے انگریزی آزاد شعر کی اثر پذیری سے متاثر ہونے کے نتیجے میں برتنے کی کوشش کی ہے' وہ ہے طویل اور خفیف دونوں قسم کے وقفوں کا استعمال' ان کے استعمال سے نظموں کے تاثر اور اثر میں خاصا اضافہ ہو جاتا ہے۔ لیکن اس

تکنیک سے دوسرے شعراء کم متصف ہیں۔ خالد ان وقفوں کو سکتہ اور طویل وقفہ کی علامت (-) سے ظاہر کرتے ہیں۔ حسب ضرورت وقفہ کا استعمال مکمل رکن کے بعد میں استعمال کرتے دیکھا گیا ہے۔ ایک اور تجربہ یوں کرتے ہیں کہ وہ مصرعہ کے درمیان میں ایک رکن کو نامکمل چھوڑ دیتے ہیں اور وقفہ کے بعد از سرِ نو رکن کا استعمال کرتے ہیں یہ وہ تجربہ ہیں جو ان سے ہی مخصوص ہے اس کی ایک بہترین مثال ملاحظہ کریں۔

عشق؛

مجبورؔ طلب خو-شاعر

حسن؛

مخمو، رچھلکتا ہوا ساغر-سلمہ

نیند؛

وہ آنکھیں-نہاں خانہ راز

نیند-مستی کی ادا-جھوم کے آئی

'لب شاعری کی فضا خنداں تھی'

اس نظم میں جو بحر کا استعمال ہوا ہے اور طویل خفیف وقفوں کے برتنے سے جو فضا خلق ہوئی ہے اور شاعر کا صرف یہ مدعا کہ اس کے مقرر کردہ مقامات پر ان اوقاف کی مدد سے کم عرصہ کے لئے یا زیادہ وقفہ کے لئے رکا جائے تو کوئی عروضی اور فنی تسامح راہ نہ پاسکے گا اس سلسلے میں ڈاکٹر حنیف کیفی کی رائے ملاحظہ کریں۔

"کیونکہ وقفہ کے باعث رکن کی شکست کے باوجود اسے نامکمل حالت میں نہیں چھوڑا گیا ہے اسے صرف دو حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے' اس نظم کا وزن' فاعلاتن' فعلاتن، فعلن ہے۔ نظم کے عروضی تجزیہ کی نمائندگی کیلئے مندرجہ بالا اقتباس کے پہلے جزو کی تقطیع کافی ہوگی۔

عشق

فاع

مجبور/طلب خو/شاعر

لاتن/ فعلاتن/ فعلن

حسن؛

فاع

مخمور؛ چھلکتا ہوا ساغر۔ سلمہ

لاتن/ فعلاتن/ فعلاتن/ فعلن

اس تقطیع سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وقفہ کی وجہ سے جو رکن نامکمل رہ جاتا ہے اس کی تکمیل اگلے لفظ میں ہو جاتی ہے۔ وقفہ کے استعمال سے بحر متاثر نہیں ہوتی (اس موقع پر رکن کو دو مصرعوں میں تقسیم کو نظر انداز کیا جاتا ہے اور ان وقفوں کو ذہن میں رکھ کر نظم پڑھی جائے تو شاعر جن کیفیات کا اظہار کرنا چاہتا ہے وہ نمایاں ہو جاتی ہیں اور اس نظم کے تاثر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔"[۲]

اس میں دو رائے نہیں کہ خالد نے اپنی نظموں میں کئی طرح کی کرشمہ سازیاں کی ہیں لیکن کہیں کہیں ان تجربوں سے نظموں میں کچھ کھانچے بھی پیدا ہو گئے ہیں کیونکہ ان کے یہ تجربے اردو شاعری کے رائج مزاج سے لگا نہیں کھاتے کیونکہ یہ تکنیک انہوں نے مغربی شاعری سے مستعار لی ہے۔ ان کی یہ کاوش کہ مصرعوں میں ربط و تسلسل برقرار رکھنے اور نظم کے آہنگ کو ایک نظام بنانے کے لئے عموماً ارکان کو توڑ کر دو مصرعوں میں بانٹ دیتے ہیں جس کا یہ نتیجہ ہوتا ہے کہ اگر یہ احتیاط نہ رکھی جائے کہ ان تمام مصرعوں کو جن سے آہنگ کی اکائی تشکیل پاتی ہے مثلاً یہ کہ ایک سانس میں پڑھا جائے تو آہنگ میں ٹوٹ پھوٹ کی صورت جنم لینے لگتی ہے۔ ٹھیک اسی طرح کی صورتحال' ان کی نظموں میں وقفوں کے استعمال سے پیدا ہوتی ہے یہ تجربہ بالکل نیا ہے۔ جس میں رکن کو نامکمل حالت میں چھوڑ دیا جاتا ہے۔ اردو کی عروضی روایات کے پیش نظر اس قسم کے مصرعوں کو بحر سے خارج سمجھا جاتا ہے اور ان کے پڑھنے میں سکتہ کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ اس قسم کی عروضی تسامح سے خالد کی نظمیں محفوظ نہیں ہیں لیکن اس سے یہ نتیجہ اخذ نہیں کرنا چاہئے کہ خالد کو عروض سے صحیح واقفیت نہیں تھی۔ دراصل اس قسم کے تجربے' جدتِ ادا کے پیش نظر کئے گئے ہیں۔

خالد کی نظموں کی ایک اور نمایاں خصوصیت' اس کے اسلوب اور آہنگ کا تنوع ہے جیسا کہ میں نے مذکورہ سطور میں ان حقائق کی طرف اشارہ کیا ہے کہ انہوں نے کم از کم پندرہ بحریں استعمال

کی ہیں اور اس معاملہ میں میرا جی کے سوا کوئی خالد کا شریک نہیں۔ لیکن ان کا المیہ یہ بھی ہے کہ وہ اپنی انفرادیت پورے طور پر قائم نہیں کر سکے' اس کی سب سے اہم وجہ اقبال' غالب اور اختر شیرانی اور مغرب کے رومانی شعرأ کے اثر میں گرفتار ہونا ہے۔ انہوں نے اپنے لئے ایک الگ راہ بنانے کی کوشش تو کی لیکن جتنی انفرادیت ان کی وہاں اُبھرنی چاہئے تھی' اتنی اُبھر نہ سکی۔ میرا جی اور راشد کے حوالہ سے تصدق حسین خالد کے شعری کمالات کا ذکر کرنا ناگزیر تھا لیکن میرا جی اور راشد میں جہاں چند مماثلتیں ہیں وہاں چند مغائرت بھی ہیں۔ اس میں کوئی اختلاف نہیں کہ بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں' اردو شاعری کے منظر نامہ پر جو شعراء اپنے شعری اکتسابات کے جلوے بکھیر رہے تھے ان میں راشد اور میرا جی کا نام سرفہرست ہے۔ ان دونوں نے وہ طرز اظہار اور طرز فکر کو راہ دی جس سے ادبی دُنیا نہ صرف نامانوس تھی بلکہ اس زمانے کے اکابرین فن کے لئے اس طرح کی شاعری ایک نوع کا چیلنج بھی تھی۔ یہ شاعری طرزِ احساس' ہیئت و آہنگ کی سطح پر ایک نئی فضا خلق کر رہی تھی گویا کہ پورا اسلوبیاتی نظام ایک 'Metamorphosis' کے عمل سے گزر رہی تھی۔ جدید اردو نظم کی بتدریج ارتقاء اور ترقی کے حوالہ سے خلیل الرحمٰن اعظمی کی اس رائے سے روبرو ہوتے چلیں۔

''اس میں شک نہیں کہ حالی اور آزاد سے لے کر اقبال تک اور اقبال سے لے کر جوش، حفیظ اور اختر شیرانی تک اردو نظم آہستہ آہستہ بدلتی رہی ہے مگر یہ تبدیلی بہت خاموش اور غیر محسوس تھی اور ان تبدیلیوں کی نمود ہماری نظم نگاری کے دیرینہ روایات کے دائرے میں رہ کر ہی ہوئی۔ شرر کی نظم بے قافیہ، عظمت اللہ خان کی گیت نما نظمیں اور ہندی پنگل سے ان کا شغف اور اختر جونا گڑھی اور اختر شیرانی کے سانیٹ' تھوڑے بہت چونکانے والے تھے مگر ان شعراء کے یہاں بھی کسی نہ کسی حیثیت سے روایت سے وابستگی باقی رہی۔ دوسرے یہ کہ اس وقت تک مروجہ ہیئت و اسلوب سے انحراف کسی ایسے مواد سے مشروط نہ تھا جو نئی ذہنی ضرورتوں کی لازمی طور پر پیداوار ہو اور اس کا تعلق کسی سیاسی، سماجی یا تہذیبی انقلاب سے نہ ہو۔ راشد اور میرا جی کے یہاں تبدیلی کا یہ عمل اس طرح اچانک ظہور پذیر ہوا کہ اس نے ایک ہنگامے کی شکل اختیار کر لی۔ اردو میں اس نظم نگاری کے جو سانچے اس وقت رائج تھے' ان میں ایک اکہرا پن تھا۔ نظم کے عنوان سے ہی اندازہ ہو جاتا

تھا کہ اس کا موضوع کیا ہے۔ پوری نظم ایک سیدھے سادے تسلسل کے سہارے چلتی تھی جس کا آغاز اور انجام دونوں پڑھنے والے پر روشن ہوتے تھے.........

راشد اور میراجی نے مغرب کے شعراء بالخصوص انگلستان اور فرانس کے جدید شعراء سے متاثر ہو کر نظم نگاری کے فن کو نئے طریقوں سے برتنے کی کوشش کی۔'' ۸

خلیل الرحمٰن نے مذکورہ اقتباس میں جدید اردو نظم کے ارتقائی سفر کے نئے منازل اور مراحل کی بڑے سلیقے سے نشاندہی کی ہے۔ راشد اور میراجی کی نظم نگاری سے پہلے' ہمارے یہاں اس کی ایک روایت تھی اور اس کے آداب مقرر تھے۔ راشد اور میراجی نے نئے تجربوں سے جدید اردو نظم کی کایا پلٹ دی۔ قارئین کے لئے اچنبھے میں ڈالنے والی بات دراصل نظم کی تعمیر کا ایک نیا طرز اور خیال کے ارتقا کی ایک نئی منطق کا روبہ عمل آنا ہے جسے ہم سادہ اور بیانیہ نظم سے آسانی سے متمائز کر سکتے ہیں۔ نئی نظم کی 'قلب ماہیت' کے سلسلہ میں خلیل الرحمٰن آگے رقمطراز ہیں۔

''نظم میں افسانوں اور ڈرامائی انداز کے وہ جدید اسالیب خلط ملط تھے۔ جہاں بات کہیں درمیان سے شروع ہوتی ہے۔ نظم میں واحد متکلم اب صرف شاعر نہیں تھا ایک یا بعض اوقات کئی کردار ہوتے تھے، کہیں خود کلامی کا انداز ہوتا تھا تو کہیں ایسا مکالمہ جس میں مخاطب کا نام لئے بغیر کچھ فقرے ادا کئے جاتے تھے اور ان کے درمیان کئی محذوفات اور مقدرات ہوتے تھے جسے قاری کو اپنے تخیل سے' اپنے ذہن سے پُر کرنا ہوتا تھا۔ گویا یوں کہنا چاہئے کہ ہماری پرانی نظم کی مثال حکایات کی سی ہے جن میں ہر واقعہ ابتداء سے انتہا تک ایک خطِ مستقیم کی صورت میں ہوتا تھا۔ پڑھنے والے ایک منطقی انجام تک بہ آسانی پہنچ جاتے تھے مگر جدید نظم میں جدید ناول یا افسانہ کا طریق کار اختیار کیا گیا تھا جو خط مستقیم کا پابند نہیں ہوتا بلکہ اس کی حیثیت ایک پیچ پُر پیچ سلسلے کی ہوتی ہے جہاں کردار کا ذہنی عمل زماں و مکاں کے ذہنی تسلسل کو توڑتا ہوا برابر آگے پیچھے ہوتا رہتا ہے۔'' ۹

مذکورہ اقتباس میں خلیل الرحمٰن اعظمی نے نئی نظم میں چند ایسے اجتہادات کی طرف اشارے کئے ہیں جس سے ہماری اردو نظم آج تک محروم تھیں۔ پہلی بار کسی ناقد نے نظمِ جدید میں انوکھے تجربوں کی طرف ہماری سمت نمائی کی ہے۔ جدید نظم میں ڈرامائی انداز اور افسانے کے طریق کار سے ہمیں

کسی نے پہلی بار متعارف کرایا ہے۔ ان کی ژرف نگاری اوران کے تجزیاتی طریق کار کی داد دیئے بغیر نہیں رہا جا سکتا۔ انہوں نے کس قدر باریک بینی سے پورے معاملات کو نہ صرف سمجھا ہے بلکہ ان کے اظہار کا جو طرز ہے وہ سب سے منفرد اور جدا ہے۔ نہ کوئی ترسیل کا مسئلہ نہ ابلاغ کی جھنجھٹ' بڑے صریح اور واضح انداز میں جدید اردو نظم کے ارتقائی مرحلوں کو نشان زد کیا ہے۔

راشد ناقدین کی نظر میں ایک ایسے شاعر ہیں جو اپنی دانشورانہ فکری جہتوں کی وجہ سے اپنا امتیاز قائم کرتے ہیں۔ کسی کو ان کے یہاں الفاظ یا فرہنگ' ان کی شعری کارگزاریوں میں ایک زنجیر ثابت ہوتی دکھائی دیتی ہے کوئی انہیں اقبال کی فکری دنیا سے ہم آہنگ دکھانا چاہتا ہے لہٰذا آپ کہہ سکتے ہیں کہ راشد کے سلسلے میں ناقدوں میں اتفاق رائے بہت کم ہے اب تو حالات کافی بہتر ہیں جب 'ماورا' چھپ کر سامنے آیا تھا تو حیات اللہ انصاری، فرقت کاکوروی' ماورا کی شاعری کو بیمار ذہنیت کی پیداوار' مغرب سے مستعار لئے گئے ہیئت، اسلوب اور جنس زدہ قرار دیا تھا لیکن رفتہ رفتہ اردو کے قارئین' راشد کے اسلوبیاتی نظام اور اس کے فکری سلسلے اور اس کی تخلیقی' قلبِ ماہیت کے رازہائے سربستہ سے واقف ہوئے' بعد ازاں راشد ناقدوں کی نظر میں اقبال کی صف میں کھڑے نظر آتے ہیں۔ اس سلسلہ میں شمیم حنفی کی رائے ملاحظہ کریں۔

> "راشد کی شاعری کے معنی اب ایک نئی سطح پر کھل رہے ہیں۔ ان کی طرف مڑ کر بار بار دیکھنے کا جواز بھی اس واقعہ میں مضمر ہے۔ غالب اور اقبال کے بعد میرے لئے وہ تیسرے شاعر ہیں جس کی نظموں میں معنی کے امکانات کبھی ختم نہیں ہوتے۔ یہ شاعری اپنی تفہیم اور تعبیر کے کسی بھی مرحلے میں ہمارے لئے ماضی کی چیز نہیں بننے پائی۔ اپنے دروازے کبھی بند نہیں کرتی۔ کسی نہ کسی تجربے، طرزِ احساس اور تصور کے واسطے سے یہ شاعری ہمیں از سرِ نو متوجہ کرتی ہے اور ہماری تخلیقی احتیاج کی آسودگی کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ اپنے دانشورانہ آہنگ اور تفکر کے لحاظ سے اپنے تاریخی اور معاشرتی حوالوں کی کثرت اور رنگا رنگی کے اعتبار سے راشد، غالب اور اقبال کے بعد ہمارے تیسرے سب سے جاذبِ نظر شاعر ہیں۔ ظاہر ہے میری اس بات کا مطلب یہ ہر گز نہیں کہ راشد، غالب اور اقبال کے ہم رتبہ شاعر ہیں ابھی ہمارے عہد میں اور راشد میں وہ فاصلہ پیدا نہیں ہو سکا ہے کہ ہم عظمت کے اس پیمانے

پرانہیں پرکھ سکیں جس سے دنیا کی بڑی کلاسیکی شاعری کو پہچانا جاتا ہے۔"[10]

شمیم حنفی کی اس رائے پر، مجھے خلیل الرحمن اعظمی کی رائے یاد آ گئی۔ دونوں رایوں میں بڑی مماثلت نظر آتی ہے لیکن جس طرح کا وضع احتیاط شمیم حنفی کی رائے میں دکھائی دیتا ہے ٹھیک اس طرح کی میانہ روی کی مثال خلیل الرحمن کی مندرجہ ذیل رائے ہے۔

"اتفاق سے اقبال اور راشد تھوڑے سے فرق کے ساتھ تقریباً ایک ہی عہد کے شاعر ہیں اس لئے راشد کے اندر کا شاعر بھی کم و بیش انہیں ذہنی و فکری مسائل سے دوچار ہے جسے ہم اقبال کی شاعری میں تلاش کر سکتے ہیں۔ راشد کی شعری کائنات کے مرکز و محور کی مماثلت کے علاحدہ اگر ہم غور کریں تو راشد کے لہجہ کی تشکیل بھی انہیں عناصر سے ہوئی ہے جو بار بار اقبال کی یاد دلاتے ہیں اور چند لوگوں کے کان اقبال کی شاعری اور اس کے لہجے سے آشنا ہیں وہ اسے پہچاننے میں دقت نہ محسوس کریں گے۔"[11]

مختصر یہ کہ راشد ہر لحاظ سے اور ہر رنگ میں ایک جدید شاعر ہیں۔ ان کے فکری زاویہ بھی نئے ہیں، روایت سے حسب ضرورت انحراف کیا یا بھر گریز پائی کے شواہد ملیں گے۔ انہیں اپنی باتوں کو نئے ڈھنگ سے کہنے کا ہنر آتا تھا۔ ان کی آزاد شاعری، دراصل جدید شاعری کے بتدریج اِرتقائی سفر کی ایک نمایاں منزل ہے۔ انہوں نے روایتی نظام کو بدلنے کی سعی نہیں کی بلکہ بقول حنیف کیفی اس کا نیا پن بھی اس لئے قابل قبول ہوتا ہے کہ انہوں نے روایتی شاعری کے تمام انداز و اطوار اپنے اندر سمو لئے ہیں۔

راشد کی چند نمایاں خصوصیات میں ایک خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے عموماً نظم کی داخلی کوائف کے پیش نظر، بحر کا چناؤ کیا ہے اور جہاں وہ ایسا کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکے تو زبان و بیان، قوافی کے اہتمام و التزام، مصرعوں کی تکرار وغیرہ سے نظم کے داخلی ماحول اور اس کے خارجی آہنگ میں مطابقت پیدا کی ہے۔ ان کے یہاں بحور کے تنوع کی مثالیں بھری پڑی ہیں۔ رقص، انتقام، طلسم جاوداں، یہ وہ نظمیں ہیں جن میں بحر رمل/ محذوف/ مقصور میں نظم کہی گئی ہے یہ بڑی متنوع بحر ہے۔ اس کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ آہستہ رو ہے اور اس میں سکون اور ٹھہراؤ کی کیفیت ہویدا ہے۔ چند شعری اقتباسات سے آپ کو بحر کے التزام اور اس کی بوقلمونی کا خاصا اندازہ لگ جائے گا۔

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں
ڈر سے لرزاں ہوں کہیں ایسا نہ ہو
رقص گہ کے چور دروازے سے آ کر زندگی
ڈھونڈ لے مجھ کو نشاں پا لے مرا
اور جرم عیش کرتے دیکھ لے
جسم سے تیرے لپٹ سکتا تو ہوں
زندگی پر میں جھپٹ سکتا نہیں!
اس لئے اب تھام لے
اے حسین و اجنبی عورت مجھے اب تھام لے

'رقص'

رہنے دے اب کھو نہیں باتوں میں وقت
اب رہنے دے!
وقت کے اس مختصر لمحے کو دیکھ
تو اگر چاہے تو یہ بھی جاوداں ہو جائے گا
پھیل کر خود بے کراں ہو جائے گا
مطمئن باتوں سے ہو سکتا ہے کون؟
روح کی تسکین تاریکی کو دھو سکتا ہے کون؟
دیکھ اس جذبات کے نشے کو دیکھ
تیرے سینے میں بھی ایک لرزش سی پیدا ہو گئی
زندگی کی لذتوں سے سینہ بھر لینے بھی دے
مجھ کو اپنی روح کی تکمیل کر لینے بھی دے

'طلسم جاوداں'

چند نظمیں' بحر رمل مخبون مقطوع میں لکھی گئی ہیں۔ دونوں قسم کی مثالیں یہاں اس لئے دی جا

رہی ہیں کہ قاری کو راشد کی بحروں کے استعمال پر قدرت کاملہ اور ان کی فنکارانہ چابک دستی کے شواہد مل جائیں۔

جاگ اے شمعِ شبستانِ وصال
مخملِ خواب کے اس فرشِ طربناک سے جاگ
لذتِ شب سے ترا جسم ابھی چور سہی
آمری جان مرے پاس دریچے کے قریب

'دریچے کے قریب'

دیکھ خونخوار درندوں کے وہ غول
میرے محبوب وطن کو یہ نگل جائیں گے
ان سے ٹکرانے بھی دے
جنگِ آزادی میں کام آنے بھی دے

راشد کے سلسلے میں بحث طویل نہ ہو جائے لہٰذا اس کے اختتام کی طرف آتا ہوں دراصل' راشد کی شاعری پر تھوڑی بہت تفصیلی بحث اس لئے کی گئی ہے کہ میراجی اور راشد' دونوں کے ذہن وفکر اور افتادِ طبع کی سطح پر بڑی مماثلت ہے لیکن اس مماثلت کے باوجود' دونوں کے اسلوبیاتی انحصار کی سطحیں جدا ہیں۔ میراجی کے طرزِ اظہار اور طرزِ احساس کی انفرادیت کے استحکام کیلئے راشد کے شعری کمالات سے بحث لازمی تھی۔

آپ حضرات کو اس بات کا بخوبی علم ہے کہ راشد کو ان کے ناقدوں نے باغی شاعر قرار دیا ہے جب کہ صحیح معنوں میں باغی شاعر' راشد کے ہم عصر' میراجی کو کہا جا سکتا ہے۔ راشد' میراجی کی شعری کارگزاریوں کے بارے میں کیا رائے رکھتے تھے' آپ بھی ملاحظہ کریں۔

''میری رائے میں میراجی ہمارے زمانے کے سب سے زیادہ قابلِ ذکر شاعر ہیں۔ سب سے زیادہ جدت پرست، سب سے زیادہ زرخیز ذہن کے مالک' سب سے منفرد اور سب سے زیادہ بدنام...... میراجی ان شاعروں میں تھے جنہوں نے محض تجربے کی خاطر یا ماضی کے کسی شعوری علیحدگی کے باعث یا محض جدید نظر آنے کے لئے رسمی عروضی ترکیبوں کو ترک نہیں کیا تھا بلکہ جن کے مواد کا تقاضا تھا

کہ وہ کامل طور پر نئے ڈھانچے پر اُستوار ہو۔"۱۲

محولا بالا اقتباس میں میراجی کے سلسلہ میں ان کے ایک ہم عصر بڑے شاعر نے کن خیالات کا اظہار کیا ہے' دیکھا آپ نے ایک بڑا شاعر ہی' کسی بڑے شاعر کے بارے میں اس طرح کی رائے کا اظہار کرسکتا ہے۔ مجھے تھوڑی حیرت ضرور ہوئی وہ اس لئے کہ ہمارے بیشتر شعرا اور ادباء اپنی انا کے خول سے باہر نکلنا نہیں چاہتے۔ راشد نے ایک بات کی نہ صرف تکذیب کی ہے بلکہ ورطۂ حیرت میں ڈالنے والی بات یہ ہے کہ انہوں نے معاصرانہ چشمک جیسی اصطلاح کو بھی جھوٹا قرار دے دیا ہے۔ دوسرے شاعروں اور ادیبوں کو ان فقید المثال ہستیوں سے ادبی اخلاقیات کے اسباق بھی پڑھ لینا چاہئے۔

جہاں تک میراجی کی جدید شعری روایت میں منفرد ہونے کا ہے یا سوال ان کی انفرادیت کا ہے تو صرف میراجی کے حوالے سے ہی یہ بات نہیں کہی جا سکتی کیونکہ ہر شاعر اپنی جگہ پر منفرد ہوتا ہے۔ بڑا فنکار اپنے لئے خود راستہ بناتا ہے وہ پامال رہ گزر سے گزرنا نہیں چاہتا اسے اپنے لئے ایک نئی 'لیک' بنانی ہوتی ہے کچھ لوگ اگر نئی راہ تعمیر نہیں کر پاتے تو اس کے متوازی ایک نئی راہ نکال لیتے ہیں۔ چند شاعر پرانے راستوں میں ہی بقدر ضرورت کچھ تغیرات کر کے' اسے اپنے لئے قابل قبول بنا لیتے ہیں۔ جب کہ میراجی کو باغی شاعر کہا جاتا ہے تو باغی ہونا ایک منفی ردِعمل ہے لیکن اگر ہم یہ کہیں کہ بغاوت' دراصل متداول نظام سے بے اطمینانی کا زائیدہ ہے' یا اس کا نتیجہ ہوتی ہے تو غلط نہ ہوگا۔ باغی ہونا' اس وقت اثباتی شعور کا نمائندہ کہلائے گا جب وہ ایک ایسے نظام کی طرف ہمیں راجع کرے گا جس میں تخریب کی جگہ تعمیر کا جذبہ موجزن ہو' جہاں ظلمت کے بطون سے روشنی کاڑھنے کا ہنر دیکھتا ہو۔ مجھے نہیں معلوم کہ کن ساعتوں میں وزیر آغا جیسے نقاد نے یہ کہہ دیا کہ 'باغی خود کو محض تخریب تک محدود رکھتا ہے۔'

اس طرح کے خیال کو ہم پورا سچ تو کجا' ادھوری سچائی سے بھی تعبیر نہیں کر سکتے۔ ڈاکٹر حنیف کیفی نے اس سلسلہ میں جو باتیں کہی ہیں' میں ان سے پورے طور پر نہ صرف متفق ہوں بلکہ میرا بھی یہی ماننا ہے کہ

> "باغی کے پیشِ نظر بھی کسی نہ کسی طرح کی تعمیر کا نقشہ ضرور ہوتا ہے جس کی عدمِ تکمیل کا احساس ہی اسے تخریب پر آمادہ کرتا ہے۔ اس کا بھی کوئی مقصد ضرور ہوتا

ہے؛ اپنے پیش نظر نظام سے بے اطمینانی، جو بالآخر اس کی بغاوت کو جنم دیتی ہے۔
اس کے پسِ پشت زیریں لہر کے طور پر ایک نظام کی تمنا ضرور کروٹیں لیتی رہتی ہے
جسے وہ اپنی دانست میں بہتر تصور کرتا ہے۔ محض انتشار انگیزی، محض ہنگامہ خیزی،
محض انتقام، محض نفرت کے اظہار کو چاہے جو کچھ کہہ لیجئے اسے بغاوت نہیں کہا جا
سکتا، اس کے ساتھ یہ نکتہ بھی ذہن نشیں رہنا چاہئے کہ باغی کے ذہن میں اس کی
بغاوت کے مقاصد واضح ہونا ضروری ہے.......... یعنی اس کے عمل میں اس کے
ارادے اور شعور کو پورا پورا دخل ہوتا ہے۔ مروجہ نظام سے بظاہر متخالف و متصادم نظر
آنے والا ایک ایسا عمل جس کا مقصد تصادم و تخریب نہیں.......... بغاوت۔ مروجہ
نظام کے خلاف برسرِ پیکار ہونے والے اس شعوری عمل کا نام ہے، جس کا اِرتکاب
واضح مقاصد اور سوچے سمجھے منصوبے کے تحت کیا گیا ہو۔'' [۱۳]

مذکورہ اقتباس میں ایک باغی کے منصوبہ اور اس کے ارادے کے زیریں ساخت میں جو ایک مستحسن جذبہ نہ صرف موجزن ہے بلکہ اس کے میٹھے دھارے، دریا کے آخری ساخت میں موجِ تہہ نشیں کی طرح موجود ہوتے ہیں ٹھیک ایک باغی کے یہاں ایک اثباتی تصور جو بوسیدہ نظام کی جگہ ایک فعال اور درست نظام کو ترجیح دیتا ہے اس کا جذبہ ہمیشہ خلوص اور نیک نیتی پر منتج ہوتا ہے، اس صداقت سے کسے انکار ہوسکتا ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ میرا جی اس سلسلہ کے قائد ہیں، ان سے پہلے نظیر اکبر آبادی کی طرف نگاہ اُٹھتی ہے، ان کے تجربے اور نئے اسلوبیاتی نظام کے قیام عمل میں ان کی کوششیں نہ صرف ثمر بار ثابت ہوئیں ہیں، انہوں نے پہلے پہل آریائی رنگ سے اردو زبان کو نہ صرف متصف کیا بلکہ آنے والوں کے لئے ایک نئی راہ قائم کردی جس پر میرا جی نہ صرف چل پڑے بلکہ اس ادبی روش اور موقف کو کافی آگے بھی بڑھایا۔ میرا جی کو صحیح معنی میں باغی ہم اس لئے کہنے میں خود کو حق بجانب پاتے ہیں کہ انہوں نے نہ صرف عروضی پابندیوں، اس کی تحدیدات کی فصیلوں میں ہی شگاف نہیں ڈالی بلکہ سماجی سخت گیری اور مذہبی اقتدار کی بیجا جکڑ بندیوں کے خلاف، ان کے یہاں ایک مخصوص نفسیاتی ردِ عمل کا اظہار ملتا ہے۔ انہوں نے بڑی مضبوطی کے ساتھ سماجی نظام کے مختلف امتناعات کو صرف دور ہی نہیں کیا بلکہ اس کی غیر منطقی اور غیر عقلی اساس کا بھرم بھی کھول کر رکھ دیا۔ ان موضوعات پر نظمیں کہیں، جسے

نام نہاد سماج کے ٹھیکے داروں نے 'شجر ممنوعہ' قرار دے رکھا تھا۔ ایک بات جس کی طرف قارئین کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں وہ یہ کہ تمام کوششیں میرا جی نے غیر شعوری طور پر نہیں کیں بلکہ بڑے منصوبہ بند طریقے سے ان تمام رکاوٹوں کے خلاف ایک انحرافی رویہ اختیار کیا اور نئے اجتہادات سے جدید اردو نظم کو مالا مال کیا۔

میرا جی کو اس بات کا علم تھا کہ جس قسم کے موضوعات' وہ نظموں میں پیش کرنے جا رہے ہیں اس بارے میں' لوگ باگ مختلف قسم کے اعتراضات کریں گے۔ لیکن انہیں ان باتوں کی کوئی پرواہ نہ تھی بلکہ اس بات کا انہیں بخوبی علم تھا کہ نئی راہ نکالنے میں دشواریاں تو آئیں گی' لوگ فصیلیں کھڑی کریں گے' کیونکہ وہ مدتوں سے ایک مصنوعی زندگی جینے کے عادی ہو چکے ہیں۔ حقائق سے متصادم ہونے کی ان میں نہ صلاحیت ہے نہ سکت۔ اس لئے ان رویوں پر فخر بھی تھا اور اسے اپنے لئے باعثِ امتیاز بھی سمجھتے تھے۔ میرا جی کی رائے اس سلسلہ میں کچھ اس طرح ہے۔

''میری نظر میں یہ نظمیں اپنی ہستی کی عریاں اظہار ہیں، یعنی اپنی شخصیت اور انفرادی ذہانت کا اُجالا ہی اجالا ہے جن کے لئے کسی فالتو اُجالے کی ضرورت نہیں۔'' ۱۴؎

دیکھئے' کس میں اتنی ہمت اور جرأت ہے کہ وہ کھل کر اس حقیقت سے پردہ اٹھائے کہ ان کی نظمیں ہی نہیں بلکہ انسانی وجود اور اس کے مظاہر' دراصل ہستی کا عریاں اظہار ہی تو ہیں۔ آگے ان تمام طرح کے اعتراضات کا جواب کس قدر سنجیدگی اور متانت سے دینے کی سعی کی ہے۔

''اکثریت کی نظمین الگ ہیں، میری نظمیں الگ ہیں اور چونکہ زندگی کا اصول ہے کہ دنیا کی ہر بات ہر شخص کیلئے نہیں ہوتی اس لئے یوں سمجھئے کہ مری نظمیں بھی صرف انہی لوگوں کے لئے ہے جو انہیں سمجھنے کے اہل ہوں یا سمجھنا چاہتے ہوں اور اس کے لئے کوشش کرتے ہوں۔'' ۱۵؎

میرا جی نے یہ باتیں' ان کی شاعری پر جو اعتراضات ہو رہے تھے۔ اس کے جواب میں کتنا مناسب دیا ہے لیکن آپ غور سے ان نکات پر غور کریں گے تو آپ کو پتہ چلے گا کہ انہوں نے ادب پڑھنے اور اس کی تفہیم کا ایک نوع کا' گرامر مرتب کر دیا ہے۔

میرا جی' اپنی جنسی نظموں' کے بلئے خاصے متنازعہ فیہ شاعر کی حیثیت سے معروف ہیں۔ میں

خود بھی جنسی موضوعات پر مبنی شاعری کو پسند نہیں کرتا، لیکن اگر ان موضوعات کو پیش کرنے میں فن اور اس کے لوازمات کا پورا خیال رکھا جائے تو ایسی شاعری، چاہے اس کا موضوع زندگی کے کسی بھی پہلو، کی نقاب کشائی پر منتج ہو، اس کا استقبال کرنا چاہئے ہاں، اس بات کا خیال ضرور رہے کہ فنکار اس میں لذت اندوزی کے کوائف تو نہیں ڈال رہا ہے یا ایسی تخلیق پر آمادہ نظر آرہا ہے جہاں لذت اندوزی کے امکان پیدا ہو رہے ہیں تو اسے ہم ہرگز فن سے تعبیر نہیں کر سکتے جیسا کہ میں نے مذکورہ سطور میں کہا ہے اور میرا اس بات پر ایمان بھی ہے کہ فن اور لوازم شعری کے برتنے میں اگر سنجیدگی اور متانت کے علی الرغم فنی چابک دستی اور فنکارانہ ہنر مندی کا بھرپور خیال رکھا گیا ہے تو ہمیں اسے تسلیم کرنے میں لیت و لعل سے کام نہیں لینا چاہئے۔ میراجی کی نظم 'اونچا مکان' پر غور کریں کہ شاعر نے اس میں 'Justiculations' یعنی تصورات اور حرکات کو ایسے محاکات کے 'معمول' سے پیش کیا ہے کہ اس میں خلوت کے عمل کی پوری حرکیات جلوہ گر دکھائی دیتی ہے۔ اس نظم میں جملہ حرکات و سکنات کی تصویر کشی، پیکر تراشی کے توسط سے کی گئی ہے اور شاعر کی فنکاری اس وصف میں مضمر ہے کہ انہوں نے جمالیاتی سطح کو صدمہ پہنچنے نہیں دیا ہے۔

نظم کا ایک شعری اقتباس ملاحظہ کریں، کیوں کہ اس طرح کی نظمیں ہی، ان کے شعری انفراد کی مضبوط دلیل ہیں۔

ترے بارے میں سنا رکھی تھیں لوگوں نے مجھے
کچھ حکایاتِ عجیب
میں یہ سنتا تھا تیرے جسمِ گرانبار میں بستر ہے بچھا
اور اک نازنین لیٹی ہے وہاں، تنہائی
ایک پھیکی سی تھکن، بن کے گھسی جاتی ہے
ذہن میں اس کے، مکروہ بے تاب
منتظر اس کی ہے پردہ لرزے
پیرہن ایک ڈھلکتا ہے بادل بن جائے
اور در آئے اک ان دیکھی، انوکھی عورت
کچھ غرض اس کو نہیں اس سے

دل کو بھاتی ہے' نہیں بھاتی ہے

آنے والے کی ادا

اس کا ہے ایک ہی مقصود' وہ اِستادہ کرے

بحرِ اعصاب کی تعمیر کا ایک نقشِ عجیب

جس کی صورت سے کراہت آئے

اور وہ بن جائے تیر امدِ مقابل پل میں

ذہنِ انسانی کا طوفان کھڑا ہو جائے

اور وہ نازنین بے ساختہ' بے لاگ ارادے کے بغیر

ایک گرتی ہوئی دیوار نظر آنے لگے

شب کے بے روح تماشائی کو!

بھول کر اپنی تھکن کا نغمہ

مختصر لرزشِ چشمِ در سے

ریگ کے قصر کی مانند سبکسار کرے

بحر اعصاب کی تعمیر کا ایک نقشِ عجیب

ایک گرتی ہوئی دیوار کی مانند لچک کھا جائے

'اونچا مکان'

جب میں 'اونچا مکان' نظم نقل کر رہا تھا تو مجھے اس ساعت سلیم احمد یاد آ گئے' جن کے بارے میں راشد کا کہنا تھا کہ اردو کے ناقدوں میں اگر کسی نے ہمیں اور میرا جی کی شاعری کو سمجھا ہے تو وہ ہیں سلیم احمد۔ سلیم احمد نے ایک حقیقت کا اعتراف کچھ یوں کیا ہے' آپ بھی ملاحظہ کریں۔

"میرا جی وہ تنہا شاعر تھا جس کی ذات میں اس زمانہ کی مخصوص روح اس کھوئی ہوئی ہم آہنگی کی تلاش میں تھی جسے ہم نے ۱۸۵۷ء کے ہنگامہ میں کہیں گم کر دیا اور جسے ہم اب تک نہیں پا سکے ہیں بلکہ شاید اس کی تلاش بھی بھول بیٹھے ہیں۔ کاش میرا جی کی نظم 'اونچا مکان' اس وقت ہماری سمجھ میں آ جاتی جب میرا جی زندہ تھا اور اتنا مایوس نہیں ہوا تھا۔"[۱۶]

مذکورہ اقتباس میں کئی طرح کی ادبی سچائیوں کی سلیم احمد نے طرفیں کھولنے کی سعی کی ہے۔
انہوں نے اس کا اعتراف کیا ہے جسے ہم اعترافِ فائقہ سے تعبیر کر سکتے ہیں' کاش اس وقت ' اونچا مکان' ہماری سمجھ میں آجاتا جب میراجی زندہ تھا' اس جملہ نے کسی نظم یا فن پارے کے افہام وتفہیم کے آداب کے دَروا کردیئے ہیں کہ اگر کوئی بات یا شئے کی تفہیم نہیں ہو رہی ہے یا نہیں ہو پارہی ہے' تو اس کے یہ معنی قطعی نہیں ہے کہ قصور اس تخلیق کا یا اس فن پارہ کا ہے۔ ممکن ہے کہ ہم اس تخلیق کو سمجھ پانے سے خود قاصر ہیں یا پھر ہمارے فہم کا قصور ہے۔ اس صداقت کے مضمرات کو سلیم احمد نے decode کرنے کی سعی کی ہے۔ بات دیانت اور ایمانداری کی ہے۔ سلیم احمد نے اس کا اعتراف کرلیا لیکن ہم میں زیادہ تر کج بحثی کے شکار رہتے ہیں۔ یہ مسئلہ شخصی نہیں ہے اور نہ ہی کسی ذات کی انفرادی خوبی اور خامی کو دخل ہے۔ دراصل ان تمام باتوں کا براہ راست تعلق کسی تخلیق کی فہم اور ذوق کی تربیت کا ہے۔ نئے تجربوں اور اس کے رنگارنگ آہنگوں کی تفہیم کے لئے اپنی قوتِ سماعت کی از سر نو تربیت کے علی الرغم قرأت کے اصول کی بھی تقلیب ضروری ہے۔ بس' بات اتنی سی ہے جس کی صداقت سلیم احمد کے بیان میں مضمر ہے۔

اب آیئے' اس نظم کے تکلفاتِ شعری کو سمجھنے کی سعی کی جائے۔ نظم یوں تو میراجی کے فن پر دسترس کا ایک نادر مظہر ہے۔ اس نے کمال یہ کیا ہے کہ اس کی تخلیق کیلئے جو اسلوب تشکیل دیا ہے اس کا Bulding block یا پھر آپ کہیں کہ اس کے قوام' انہیں لوازمات سے حاصل کیا ہے' اس نے مکان اور اس کی تعمیر کے لوازمات ومتعلقات' اس کی فضا اور اس کے نقوش وآثار سے کی ہے۔ پیکروں کی تخلیق اور استعاراتی صرف میں جس فنی اور تکنیکی شعور کا مظاہرہ کیا ہے وہ صرف میراجی کا ہی حصہ ہے۔ ان کے یہاں مختلف نوعیت کے پیکروں کی کثرت ملے گی لیکن ان میں ایک وحدت کی تلاش یا پھر ایک رابطہ کے قیام کا منظر آنکھوں کے سامنے پھر جاتا ہے۔

میراجی نے چند ایسی نظمیں بھی کہی ہیں' جو وہ نہیں کہتے تو کیا اچھا نہ ہوتا' مثال کے طور پر ان کی نظم ' دکھ دل کی وارد' ہے اس نظم میں جنسی خواہشات اور اس کی تکمیل کی آرزو اپنی انتہا کو پہنچی ہوئی ہے اور نظم ' جنس' جو ایک محترم جذبہ ہے' اس کے مضمرات کی نقاب کشائی کی بجائے لذت اندوزی کے ' مدار' میں داخل ہوتی دکھائی دیتی ہے۔ یہ جنسی ہوس ' سادیت' کی شکل بھی اختیار کرتی چلی جاتی ہے۔ نظم کے اندرون میں زقند بھرنے سے پہلے کیوں نہ پوری نظم کو یہاں نقل کر دیا جائے تا کہ اس کے تجزیہ میں

تھوڑی آسانی میسر آسکے۔

سفید بازو/ گداز اتنے، زباں تصور میں حظ اٹھائے/ اور انگلیاں بڑھ کے چھونا چاہیں مگر انہیں برق ایسی لہریں/ سمٹتی مٹھی کی شکل دے دیں/ سفید بازو گداز اتنے کہ ان کو چھونے سے اک جھجک رو کتی چلی جائے/ روک ہی دے/ اور ایسے احساس اپنی خاصیتیں بدل کر/ تمام ذہنی رگوں کے تاروں کو چھیڑ جائیں/ اور ایک سے ایک مل کے سب تار جھنجھنائیں/ ایک جھنجھلا کے کروٹیں لیتی گونج کو نیند سے جگائیں/ اور ایسے بیدار ہوں اَچھوتے عجیب جذبے/ میں ان کو سہلاؤں اتنی شدت سے، چٹکیاں لوں کہ سیمگوں سطح عکس بن جائے' نیلگوں عکسِ بیکراں کا/ اور اس طرح دل کی گہری خلقت میں ایسی آشائیں کروٹیں لیں/ کہ ایک خنجر کا تاروں میں چھپا چھپا کر/ سفید مرمری سے مخملیں جسم کی رگوں میں/ اور ایک بے بس حسین پیکر/ مچل مچل کر تڑپ رہا ہو/ مری نگاہوں کے دائرے میں/ رگوں سے خون کی ابلتی دھاریں/ نکل نکل کر پھیل رہی ہوں۔ پھیلتی جائیں/ سفید، مرمرسے، جس کی چاندرنگ ڈھلوان سے ہر ایک بوند گرتی جائے/ لپٹتی جائے ادھورے، بکھرے ہوئے لباس کی خشک و تر تہوں میں اور ایک بے بس' حسین عورت کے آنسوں میں/ میری تمنائیں اپنی شدت سے تھک تھکا کر/ عجیب تسکین اور ہلکی سی نیند کے سیاہ پردے میں چھپتی جائیں/ سیاہ پردہ وہ رات کا ہو۔

اس نظم کے سلسلہ میں ایک بزرگ ناقد وادیب حمید نسیم کی یہ رائے بھی دیکھتے چلیں یوں تو انہوں نے میراجی کی کئی نظموں کا تجزیہ بڑے عمدہ اسلوب میں کیا ہے۔ لیکن انتقادی دیانت کا تقاضا یہ تھا کہ وہ ان نظموں سے بھی مکالمہ قائم کریں جو میراجی کے شایان شان قطعی نہیں کہے جا سکتے۔ لہٰذا مذکورہ نظم کے سلسلے میں موصوف کی بیباکانہ رائے سے بھی روبرو ہوتے چلیں۔

''دو تین نظموں کے بعد ایک نظم آتی ہے 'دکھ دل کا دارو' یہ نظم ایک سطح پر دیکھو تو سراسر شدید 'سادیت' کی آئینہ دار ہے جہاں پیار کی شوق افزا حدت سے عورت

کولب بوسی سے لمس کی لطافت سے مائل و آمادہ کرنے کے بجائے چٹکیاں لینے
اور نشتر چبھونے کی بات ہے' پھر ذرا سنجیدگی سے غور کرو تو تیز نشتر' پارہ استادہ' کیلئے
علامت ہے اور خون کی دھار زفاف کے بعد کا لازمی بہاؤ ہے۔ یہ ایک گھٹیا مضمون
والی نظم ہے اس میں دو اندرونی خبیث مضمر ہیں۔ ایک سادیت کا شوق اور ایک
male chauvinisim جہاں عورت کے رد عمل اور اس کے Response کی
کوئی اہمیت نہیں.................. نظم میراجی کے اپنے تجربے کا بیان نہیں کسی
Dramatic Persona کی خود کلامی ہے مگر میں ایسی خود کلامی کو بھی ادبی قدر کی
نفی سمجھتا ہوں۔ ایسے گھٹیا جذبات کو لفظوں کا برجستہ اور کامیاب لباس پہنانے سے
ہونٹ سی لینا کہیں بہتر کام ہے۔'' ۱۲۷

اس میں دو رائے نہیں کہ میراجی کی یہ نظم نہ اخلاقی جواز فراہم کرتی ہے اور نہ ہی جمالیاتی'
انہوں نے کئی نظمیں' جنس کے موضوع پر کہی ہیں' جن پر استعارہ اور تشبیہوں کا پردہ ڈال رکھا ہے تا کہ
نظم کے تاثر میں اضافہ ہوا اور بے لطفی کی فضا قائم نہ ہو۔ لیکن ان کی اس نظم میں جا بجا جنسی پیکر متحرک
ہی نظر نہیں آتے بلکہ اس نظم کا منظر نامہ جنسی علامتوں' تشبیہوں اور استعاروں سے مرتب ہوا ہے' اس
نظم میں بڑے تیز اور چبھتے ہوئے حیاتی تراکیب اور فقرے استعمال کئے ہیں گویا کہ یہ نظم فنی اور تکنیکی
اعتبار سے بھی ایک کمزور نظم ہے۔

یوں تو اعجاز احمد کافی پڑھے لکھے اور ذہین آدمی ہیں لیکن انہوں نے میراجی کی نظموں کے
تجزیہ میں کچھ باتیں تو بڑی لگتی ہوئی کہیں ہیں اور کہیں کہیں مجھے ایسا محسوس ہوا کہ انہوں نے میراجی
کے تصوراتِ شعری کے صرف منفی پہلو ہی کو پیش نظر رکھا لہٰذا کئی جگہ وہ اپنے تجزیہ میں مفروضات سے
کام لیتے ہیں۔ اس لئے وہ اپنے مضمون بہ عنوان 'میراجی ذات کا افسانہ' میں مثبت خطوط پر گفتگو کم کی
ہے' منفی خطوط کا اثبات کرنا چاہا ہے' لیکن 'دکھ درد کا وارڈ' کے تجزیہ میں انہیں بہت حد تک صحیح خطوط پر
گامزن پایا ہے۔ ان کا ایک اقتباس مذکورہ مضمون سے نقل کرنا چاہوں گا کیونکہ کسی بھی فن پارہ کے
تجزیاتی عمل میں قاری کو ہمیشہ غیر جانبدار رہنا چاہئے۔

''میراجی کا المیہ یہ ہے کہ اپنی محرومی کو چھپانے اور فاعلیت برقرار رکھنے کے لئے
سادیت کا جو دن سپنا اس نے مرتب کیا وہی اس کی انفعالیت کی چغلی کھاتا ہے

کیونکہ تصور کا ہر تجربہ انفعالی تجربہ ہوتا ہے اور تصور کا ہر پیکر انفعالی پیکر جب آدمی احساس محرومی کے معاوضے کے طور پر ایک عورت کا تخیلی پیکر تخلیق کرتا ہے اور اس پیکر کے ساتھ وصل کا تصور باندھ کر اپنی تسکین کرتا ہے تو یہ تجربہ دراصل نرگسیت کا تجربہ ہے اور جس تخئیلی پیکر سے وہ لطف اندوز ہوتا ہے وہ دراصل اس کا اپنا آپ ہے جسے وہ دن سپنے میں' عورت کے روپ میں دیکھ رہا ہوتا ہے کہ حسن تو شرم کی منزل نہیں ہے۔ سیدھی سچی خود پسندی ہے جو اپنا عکس تیار کرتی ہے جس سے لذت حاصل کی جا سکے۔ اس طرح وہ جب عورت کے تخئیلی پیکر کو ایذا دے کر اپنی تسکین کرتا ہے تو وہ دراصل دن میں سپنے کے مصنوعی پردے میں خود اپنے آپ کو ایذا دیتا ہے اس اعتبار سے تخلیقی سادیت بھی خود ایذائی ہی کی ایک معکوس شکل ہے جس میں آدمی اپنی ہی ذات کو دو حصوں میں توڑتا ہے، ایک کو فائل بناتا ہے اور ایک کو مفعول اور مفعول ذات کو عورت کے روپ میں دیکھتا اور ایذا دیتا ہے۔''

آگے' وہ مذکورہ نکات کی روشنی میں میراجی کے یہاں' ان کے تصور کے علی الرغم ان کی ذہنی اور جذباتی تقاضوں کی طرفیں بھی کھولتے نظر آتے ہیں۔

''خود ایذا کا یہ جذباتی تقاضا میراجی کے ہاں دو وجہوں سے ہے اول تو یہ کہ اس کے ذہن میں اخلاقیات جذبہ کی اخلاقیات سے یکسر مختلف ہے' جن اخلاقی اصولوں کو وہ جذباتی طور پر قبول نہیں کرتا اور جن سے انحراف وہ تمام عمر کرتا رہا' ذہنی طور پر اس اخلاقیات کو قبول کرتا ہے اور اس کی رو سے اپنے کردار کو پرکھتا ہے۔''[18]

میراجی نے اپنے شعری تصورات سے ایک الگ دنیا بنائی تھی۔ زندگی اور اس کے متعلقات کے سلسلہ میں ہر شخص کا اپنا ایک منفرد تصور اور طرزِ احساس ہوتا ہے۔ میراجی کا معاملہ بھی کچھ اس قسم کا تھا کہ وہ شئے سے زیادہ اس کے تصور کو اہمیت دیتے تھے اور اس طرزِ فکر سے اپنی شاعری کے ایوان میں رنگ رنگ کے بت نصب کئے ہیں۔ اعجاز احمد کو میراجی سے شکایت ہے کہ انہوں نے اپنی ذات کو افسانہ بنانے پر زیادہ زور صرف کیا ہے۔ یہ ان کا تجزیہ ہے کوئی ضروری نہیں کہ ان کی اِن باتوں سے اتفاق کیا جائے لیکن کہیں کہیں ان کا تجزیہ' مباحث کے در تو ضرور وا کرتا ہے اور قاری کو فکر کی دعوت بھی دیتا ہے۔ مجھے میراجی کی یہ نظم ذاتی طور پر بھی اچھی نہیں لگی وہ اکثر اپنی نظموں میں انسانی ذہن کا

'تزکیہ' کرتے دکھائی دیتے ہیں لیکن اس نظم میں انہوں نے کیوں اس اندازِ نظر کو تج دیا۔ اس نظم کی زیریں ساخت میں ایک نوع کی محرومی کا احساس جاگتا ہے جو کہیں گہرا اور کہیں ہلکا رنگ لیئے ہوئے ہے، کبھی کبھی یہ محسوس ہونے لگتا ہے کہ کیا واقعی انہوں نے جنسی تصورات کے اظہار اور بیان میں لذت کوشی کے مطالبات کو پیش نظر رکھا ہے یا پھر اس کی تحلیل کی تلقین کرتے نظر آتے ہیں؟ آپ جب ان نظموں کے اندرون میں سفر کریں گے تو پتہ چلے گا کہ انہوں نے کیف وسرور کی اس فضا کو جنسی ناآسودگی کے تضاد کے طور پر پیش کرنے کی کوشش کی ہے لیکن کبھی کبھی دامنِ احتیاط پر ان کی گرفت کمزور پڑ گئی ہے۔ اس تناظر میں مجھے انتظار حسین کی ایک رائے یاد آرہی ہے جو انہوں نے میراجی اور ان کی 'شعریات' کی تفہیم کے حوالے سے دی ہے۔

"میراجی کی شخصیت نگاروں نے' ان کے شخصی واقعات کو خوب مزے لے لے کے لکھا ہے ان کی پیش کی ہوئی شخصیت کو ذات سمجھا گیا اور ان کی شاعری میں اس کا عکس تلاش کیا جانے لگا۔ ان کی نگارشات کے کسی حصے سے اس تصور کی نفی ہوتی نظر آئی تو اسے میراجی کی شاعرانہ شخصیت کی نفی قرار دے دیا گیا۔ میراجی کے جن مضامین کو فیض صاحب نے ان کی شاعرانہ شخصیت کی نفی ٹھہرایا ہے۔ وہ اصل میں افسانوی میراجی کی نفی ہے۔"[19]

آگے میراجی کی شعری انفرادیت اور ان کے زاویہ نظر کی استقامت پر بھی روشنی ڈالتے ہیں:

"بات یہ ہے کہ ایک تو ایسے شاعر ہوتے ہیں جو اپنے باطن سے غرض رکھتے ہیں' شعر کہتے ہیں اور اس سے متعلق دلچسپی نہیں رکھتے کہ دوسرے کیا سوچتے اور کیا کہتے ہیں مگر بعض لکھنے والے اس قماش کے ہوتے ہیں جنہیں تخلیقی مصروفیت میں اکیلا رہنا گوارہ نہیں ہوتا۔ انہیں یہ چٹیک لگی رہتی ہے کہ جس طرزِ احساس کو انہوں نے اپنایا ہے اسے دوسروں تک پہنچادیں تاکہ تخلیق کا کٹھن اور لمبا راستہ سنگت میں طے ہو۔ یہ تمنا ان سے شعر وافسانے کے سوا بھی مختلف کام کرواتی ہے۔ میراجی شاید اس قماش کے شاعر تھے۔ [20]

میرا مقصد صرف اتنا ہے کہ میراجی کے تصورِ شعر اور طرز احساس کے سلسلہ میں مختلف نقادوں اور ادیبوں کی رائے پیش کردی جائیں تاکہ قاری کو میراجی کے متعلق مختلف رایوں کے تناظر میں نہ

صرف ان کی شعریات کی تفہیم میں آسانی ہو سکے' بلکہ ان رایوں اور شخصی مطالعہ کی روشنی میں میرا جی کی شاعری کی مختلف کروٹوں سے روبرو ہوسکیں اور ان کے متعلق جو بہت ساری غلط فہمیاں پھیلائی گئی ہیں اس کا ازالہ بھی ہو جائے۔

میں کسی اور باب میں میرا جی کی جنسی شاعری کے حوالہ سے مکالمہ قائم کر چکا ہوں اور میرا جی کے جنس سے متعلق' جو تصورات ہیں ان سے بھی مباحث قائم کئے جا چکے ہیں۔ ان کی ایک منفرد خوبی یہ بھی رہی ہے کہ وہ جس عالم یا کیفیت میں ہوں۔ بقول شمیم حنفی:

> ان کا شعور ڈھلوان سے پھسلا ہوا رہتا ہے چاہے شعور کی پھسلن ہو یا لاشعور کی دلدل۔ ان کا ذہن آلودہ بہر حال غرق، مے رنگِ نسائی رہتا ہے، جنس کے وہ تصور جو فطرت کے عین مطابق ہے اور جسے میرا جی نے اپنا آدرش بنایا تھا۔'' ۲۱

مختار ظفر اپنے مضمون 'میرا جی اور نظم گو شعرا' میں رقمطراز ہیں کہ:

> ''میرا جی کے جن شعری خصوصیات کو نقادانِ ادب نے ہدف تنقید بنایا وہی ان کے امتیازی اوصاف ہیں...... طرزِ زیست اور غیر فطری جنسی تلذذ کے علاوہ ان کے شعری ابہام اور آزاد نظم کا انفرادی اسلوب میں اختصاص نے انہیں ایک امتیازی مقام عطا کیا ہے۔ ابہام کے ذریعہ قاری اور شاعری کے مابین ایسی خلیج حائل ہو جاتی ہے کہ تفہیم و افہام کے لئے قاری کے تخیل کو بھی زقند لگانا پڑتی ہے اس کے ذریعہ کلام پیچیدہ اور گنجلک بن جاتا ہے۔ لیکن اس میں ترسیل معنی کے قرینے رکھ دیئے جائیں تو تفہیم میں آسانی ہو جاتی ہے۔ ابہام کی کئی صورتیں ہیں' ان میں ایک یہ ہے کہ تجربہ کو ایک ایسی زبان اور ہیئت میں تبدیل کیا جاتا ہے کہ معانی کے تہہ در تہہ گوشے کھلتے ہیں اور قاری کو تحیر اور خوش گوار تاثر سے دو چار کرتے ہیں۔
>
> اس کے لئے علامتوں (Symbols) کی زبان استعمال کی جاتی ہے۔'' ۲۲

میرا جی اور راشد کے نوجوان میں فرق یوں واضح ہے کہ راشد کا نوجوان عورت پر قابض تو نہیں ہونا چاہتا لیکن اس سے راہ و رسم بڑھانے میں اسے کوئی قباحت نہیں ہے۔ لیکن میرا جی کا نوجوان تمناؤں میں ہی الجھا رہتا ہے' کبھی پیش قدمی کی جرأت نہیں کر پاتا۔

پیرہن شعلہ کی مانند لپک اٹھے تیرا
اور مجھے غرقِ رنگِ نسائی کر دے
آج رات
میرا دل
چاہتا ہے تو بھی میرے پاس ہو
اور سوئیں ساتھ ساتھ

لیکن ان خواہشات کی رنگ آمیزی یا اسے عملی جامہ پہنانا' میراجی کے نوجوان کی سکت سے باہر بات ہے بقول اعجاز احمد 'بدن کے ساتھ بدن ملا کر آتش پیدا کرنا میراجی کے بس کی بات نہیں، کیونکہ عورت کے ساتھ میراجی کا رابطہ تصور میں بھی رومانوی اور جنسی انفاعلیت کا ہے۔' راشد نے نظم 'انتقام' میں جو کہ میری نظر میں بہت اچھی نظم نہیں ہے لیکن اپنے منتقمانہ جذبہ کی تسکین کر لیتا ہے لیکن میراجی کا نوجوان اپنی ہی آگ میں جلتا رہتا ہے اور محرومیوں کے دامن میں پناہ گزیں ہوتا ہے۔ میراجی کے یہاں حیرت میں ڈالنے والی بات یہ بھی ہے کہ ان کے اعصاب پر جنس' جس قدر بھی غالب کیوں نہ ہو اور وہ جنسی تصورات کو خواب کی حالت میں محسوس کر کے' جس قدر بھی حظ اٹھائے' وہ دل کو جتنا چاہے بہلائے' پھسلائے لیکن ان کی نظموں میں جو ایک نوع کی محرومی' دردمندی اور حزن کا شائبہ ہے اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا' کیف و مسرت کے چند بادل تھوڑی دیر کیلئے سایہ فگن بھی ہوتے اور برس بھی جاتے ہیں لیکن فوراً کھل بھی جاتے ہیں اور پھر ایک لمبا سناٹا اور بے برگ و بے رنگ حدِ نگاہ تک صحرا ہے جس نے بری طرح شاعر کی زندگی پر ڈیرہ جما لیا ہے۔ یہ دلدوز اور دلخراش احساس اس کا ہمیشہ تعاقب کرتا رہتا ہے۔

ایک گھنگھور سکوں، ایک کڑی تنہائی
میرا اندوختہ ہے

(شام کو راستے پر)

میراجی کے یہاں تنہائی کا ایک شدید احساس اُبھرتا ہے۔ اس کے اپنے ہی آنسو خشک ہو کر اس کے ہم رکابی سے الگ ہو جاتے ہیں اور وہ غم خواری یا غم سازی کا ڈھول بھی نہیں پیٹتے بلکہ صرف یاد کی صورت میں چند نقوش چھوڑ جاتے ہیں۔

یاد آنے لگے تنہائی میں بہتے ہوئے آنسو اپنے
وہی آنسو، وہی شعلے، سکھ کے
لیکن اک خواب تھا، ایک خواب کی مانند لپک شعلوں کی تھی

'اونچا مکان'

بقول حنیف کیفی

''ایسی صورت میں کسی کے ساقِ سیمیں کا فسوں'، 'اس کے لئے'، 'رنگِ جنوں' ہی کے لئے اس کے سوکھے ہوئے، حرماں نصیب بازوؤں کا روح فرسا منظر پیش کر دیتا ہے۔

ساقِ سیمیں کا فسوں رنگ لے آیا
کیوں لکھوں سرکونگوں کر کے ہوا محوِ ملال؟
کیوں نظر آتے ہیں پھیلے ہوئے بازو مجھ کو؟
مری آنکھوں میں ہے بازو اپنے
جیسے ایک پیڑ کے ٹہنی ہوں کہیں پھیلے ہوئے
جن پہ طائر کا نشیمن کبھی بنتا ہی نہ ہو
سوکھ جاتے ہوں ٹہنے غمِ محرومی کے

'ہندی نوجوان'

اور یہ محرومی بڑھ کر ایک جاں سوز اندیشہ میں بدل جاتا ہے اور وہ اپنے آپ کو تنبیہہ کرنے لگتا ہے کہ

یہ ساقِ سیمیں یا
مرمریں قصر کا لذت سے یہ لبریز ستون
اپنی دور تیری مجبوری ہے
کہیں احساس کو ہی ساکت و جامد نہ کرے

'ہندی نوجوان'

جدید اردو نظم کے سنوارنے اور سجانے میں راشدؔ تصدق حسین خالد، میرا جی کے ماسوا بھی کئی شاعر اپنا خونِ جگر اس کی آبیاری کے لئے صرف کر رہے تھے۔ مثلاً میرا جی کے علاوہ اختر الایمان'

ضیا جالندھری، یوسف ظفر اور قیوم نظر وغیرہ لیکن ان شعرا کے قبل بلکہ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ ان شعراء کی کھیپ سے الگ قدرے سینئر شعرا مثلاً اختر شیرانی، جوش، فراق، فیض، اور حفیظ اپنے حوالہ سے نئی شاعری کے اہداف متعین کرنے پر مصروف تھے۔ پھر آزاد نظم کا اجتہاد یہ تمام باتیں نئے اسالیب جو نئے تجربوں کی رہینِ منت تھیں، اپنے قیام کے لئے کوشاں تھیں۔ راشد اپنے ہم عصروں کے ذہنی و فکری اور احساس کی سطح پر جو تجربے کر رہے تھے اور نئے اسلوب کی تشکیل کیلئے جس طرح کے Building Block مہیا کر رہے تھے، اس سلسلہ میں ان کی ایک عمدہ رائے ملاحظہ کریں۔

''ان تینوں شاعروں (میرا جی، خالد اور راشد خود) میں اور میرا جی صرف ایک شاعر ہی نہیں تھا بلکہ اپنی جگہ ایک مکمل ہنگامہ بھی تھا جب کہ اس زمانے میں ان تین شاعروں نے اردو میں آزاد شاعری کا تعارف کرایا۔ میرا جی نے باقی دونوں کے مقابلے میں بڑے دھڑلے سے اس نئی طرز کو استعمال کیا اور آزاد شعر کا استعمال سیکھا۔ جدید نفسیاتی تجربوں سے انہوں نے فطرتِ انسانی کے عمیق اور اتھاہ گہرائیوں کی آگاہی حاصل کی اور قدیم ہندو ثقافت نے میرا جی کو ان کی شاعری کے لئے موضوعات اور ماحول مہیا کئے۔''[۲۳]

میرا جی کی شاعرانہ انفرادیت کے تعین میں ایک دو اہم باتوں کا ذکر ضروری ہے جیسے راشد تو اس فکری سلسلہ کی ایک کڑی ہے جس کی وجہ سے جدید اردو نظم' ارتقا کے نئے مراحل و منازل سے ہمکنار ہوئی لیکن اس سے ہٹ کر تھوڑے فاصلے پر فیض، فراق، حفیظ اور جوش بھی اہم نام ہیں۔ فیض کی اساسی پہچان تو ترقی پسند تحریک کے حوالے سے قائم ہوتی ہے۔ ان کے یہاں اردو کی تہذیبی روایت کے علی الرغم لسانی اور فکری روایت بھی پیش نظر رہی ہے۔ فیض کا امتیاز یہ ہے کہ ان کے یہاں تخلیقی واردات ایک منفرد طریقہ سے شعری رنگ و روپ اختیار کر کے ان کے حیطۂ ادراک اور مشاہدہ میں دنیا اور دنیا کے متعلقات اور اس کے غم والم کی ایک نئی سطح بلکہ ہمہ گیر سطح وجود میں آتی دکھائی دیتی ہے لیکن ان کا المیہ صرف یہ ہے کہ ان کے یہاں موضوعات کا تنوع یا بوقلمونی کا منظر نامہ مجھے خلق ہوتا نظر نہیں آتا۔ ان کی ایک عطا یہ ہے کہ انہوں نے اپنے شعری اسلوب کی تشکیل میں، غالب کی لفظیات سے بڑی مدد لی ہے لیکن فن کارانہ چابک دستی سے اس کی ترسیلی قوتوں اور ابلاغی امکانات کے آفاق کو نہ صرف وسیع کیا بلکہ مقصد کو ہمیشہ فن کے تابع رکھا۔ اس حوالے سے فیض، باقی ترقی پسند شعراء سے

بالکل الگ اور منفرد نظر آتے ہیں۔ فراق کی شاعری کا مرکزی نکتہ یوں تو عشق اور اس کے مختلف پہلوؤں اور زاویوں کی نقاب کشائی ہے تاہم ان کی شعریات عشقیہ واردات، برصغیر کی سیاسی اور سماجی اتھل پتھل کا شعور، جدید مغربی شعری اثرات اور ہندوستانی جمالیات کے عناصر سے مرتب ہوئی ہے، انہوں نے عشقیہ تجربات کو نئی معنویت سے ہم آہنگ کرنے کی عمدہ کاوشیں کیں۔ یوں تو ان کا بنیادی حوالہ غزل ہے لیکن ان کی نظموں کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

ایک ادبی صداقت کا یہاں اعتراف ضروری ہے کہ فیض، جوش، فراق، اور حفیظ یوں تو اسی زمانے میں شاعری کر رہے تھے لیکن نئے موضوع، نئی ہیئت اور آزاد نظم کے اور تخلیقی سطح پر پورے طور پر سرگرم میراجی تھے۔ راشد، فیض، اظہار و بیان میں قدیم فارسی اور عربی روایت سے اپنا رشتہ اُستوار کرتے ہیں لیکن میراجی اس روایت سے وابستگی کے باوجود ایک نوع کا انحرافی رویہ اختیار کرتے ہیں اور اپنی تہذیبی اور لسانی باگ کو ہندی شاعری کی روایت کی طرف موڑ دیتے ہیں۔ میراجی کے ساتھ محولا بالا شاعروں کا تقابلی مطالعہ یا انہیں ایک ہی صف میں رکھ کر ان کے شعری کمالات کی فہم کے لئے وسائل مہیا کر سکتے ہیں لیکن انفرادی فنی حوالوں سے ایسا ممکن نہیں ہے۔

البتہ راشد کا معاملہ دوسرا ہے کیونکہ راشد اور خالد اور میراجی نظم آزاد شاعری کے حوالہ سے ایک ہی طرح کے 'Tribe' سے تعلق تو رکھتے ہیں کیونکہ یہ تینوں جدید اردو شاعری کے ہراول دستے میں ہیں لیکن ان میں مماثلت کے پہلو اس لئے تلاش کئے جاسکتے ہیں کہ یہ تینوں نہ صرف جدید روایت کے شاعر ہیں بلکہ جن کا بنیادی مقصد نئی نسل کو نئے رجحانات اور میلانات سے ہم آہنگ اور ہم کنار کرنا بھی ہے۔ راشد فارسی روایت کے تسلسل اور اس کی توسیع پسندی کا فریضہ انجام دیتے ہیں اور ان کا تمام استعاراتی اور تلازماتی سلسلہ، تمام تر باغیانہ روش کے باوجود فارسی روایت سے الگ نہیں ہوتا، جب کہ دوسری جانب دیکھا جائے تو میراجی کی ہندی روایت سے کچھ زیادہ ہی قربت رہی ہے۔ اس لئے میں نظیر کے بعد آریائی رنگ کا نمائندہ شاعر میراجی کو ہی تسلیم کرتا ہوں۔ میراجی کا استعاراتی اور تلازماتی نظام کا سلسلہ ہائے عمل ہندی شاعری اور اس کی روایت میں بہت دور تک پھیلے ہوئے ہیں۔ راشد کے یہاں جنس کا رویہ کہیں کہیں متشددانہ ہو جاتا ہے اور وہ جنسی تشنگی کے شکار ہونے کے بجائے باغیانہ رویوں کی مدد سے جنسی جذبات کا اظہار کرتے ہیں جب کہ میراجی کے یہاں جنس کا معاملہ ایک نفسیاتی مسئلہ ہے جو نفسیات کے حوالہ سے ان کا نفسی مطالعہ ہی نہیں بلکہ اس کی شخصیت کی اتھاہ گہرائیوں میں غوطہ زن

ہوکراس کی 'بنت' یعنی کے Texture کو سمجھنے کی ایک آبرومندانہ سعی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ راشد اور میراجی میں مشابہت کے کئی پہلو ہیں اور مغائرت کے کئی زاویے بھی ہیں۔ مغربی افکار سے استفادہ کی سطح پر راشد اور میراجی ایک Page پر ہیں۔ افتراق صرف اتنا ہے کہ 'راشد مغرب کو مغرب کے حوالہ سے قبول کرنے کو ترجیح دیتے ہیں جب کہ میراجی اسے مشرق کی خراد پر اُتارنا ضروری سمجھتے ہیں اور مقامیت یعنی کے 'ہندوستانیت' سے ہم آہنگ کرنے کی سعی صاف نظر آتی ہے۔

راشد اور میراجی نے اس زمانے میں شعور کی آنکھیں کھولیں جب پس منظر کے طور پر جنگ عظیم اول کے سماجی اقتصادی، معاشرتی اور اخلاقی اثرات اس وقت کے منظرنامہ پر صاف دکھائی دے رہے تھے۔ اقتصادی بحران کا دیو اپنے سایہ کو طویل کرتا جارہا تھا۔ بیروزگاری کی عفریت نے بھی اپنا سر اٹھانا شروع کیا۔ دوسری طرف مذہبی احیا پرستی بھی اپنے ہاتھ پاؤں مارنے لگی جس کے نتیجہ میں ہندوؤں نے اپنے قدیم ہندوستانی مذہبی ماخذوں کی تلاش شروع کر دی اور ہندوؤں کے تسلط کا خواب دیکھنے لگے۔ اس کے برعکس مسلمانوں میں عربی اور عجمی اثرات کی بازیافت اور ماضی کے علمِ عروض کی بازگشت سنائی دینے لگی۔ میراجی اپنے مزاج کی مخصوص بناوٹ کی وجہ سے ہندو تہذیب کی طرف ملتفت ہوتے چلے گئے۔ ان تحریکوں کے دبیز اثرات نے ان کے اسلوب کی بناوٹ پر بھی اثر ڈالا۔ راشد کے یہاں فارسیت کا غلبہ ہے تو میراجی کے یہاں ہندی رنگ و آہنگ کا اثر ہے۔

زندگی اور اس کے متعلقات کے تئیں راشد اور میراجی کے مطمحِ نظر اور ان کے ادبی موقف میں بھی افتراق کے شواہد موجود ہیں۔ اس لئے دونوں کے یہاں تخلیقی واردات کے رنگ ڈھنگ بھی مختلف ہیں۔ مماثلت اگر کسی ایک سطح پر دکھائی پڑتی ہے تو وہ ہیئت اور خارجی ڈھانچہ ہے۔ یہاں دونوں کسی حد تک یکساں خطوط پر گامزن ہیں۔ دونوں کے ترسیل اور ابلاغ کے مسائل تو الگ ہیں لیکن نظریہ بھی الگ ہے۔ میراجی نے قصداً اجنبی موضوعات پر ابہام اور غیر واضح طریق سے طبع آزمائی کی کوشش کی ہے اس کی ایک وجہ تو میراجی کا خود بھی پیچیدہ ہونا اور اپنی شخصیت کو کہرے میں لپٹا دکھانے کا رویہ بھی تھا۔ میراجی کا ابہام جیسا کہ زیادہ تر اکابرین نے کہا ہے کہ Emotive یعنی کہ جذباتی ہے۔ دراصل میراجی کے موضوعات میں مضمر نہیں ہے یا اس کا کوئی اہتمام یا التزام نظر نہیں آتا ہے۔ ابہام کا پورا کھڑاگ میراجی کی شخصیت کی رہینِ منت ہے۔ میراجی کی ذات کو اس پورے تفاعل سے اگر نکال دیا جائے تو مسئلہ آسان ہو جاتا ہے یعنی ابلاغ کے مسائل حل ہو جائیں گے جب کہ میرا

مانتا ہے کہ وہ بدنام ہیں اپنے ابہام اور مشکل پسندی کی وجہ سے' جب کہ ان کی شاعری کو میں نے اکثر جگہ آسان اور سریع الفہم پایا ہے۔

میراجی نے مغربی افکار سے خود بھی اکتساب نور کیا ہے اور اس کا پرچار بھی' ان کا راشد کے سلسلہ میں اعتراض یہ تھا کہ وہ بعض نظموں پر مغربی نظموں کا اثر زیادہ لے لیتے ہیں' اپنے مضمون 'آمیزہ ادب وسیاست' میں ماورا کی ایک نظم پر اس قسم کا الزام عائد کیا تو اس کے جواب میں راشد نے بھی انہیں ایک خط لکھا جس کے ذریعہ ہم ان کے فکری اور فنی نقطۂ نظر کو سمجھ سکتے ہیں:

> ''آپ کا 'آمیزہ ادب وسیاست' کے عنوان سے مضمون پڑھا اس مضمون میں آپ نے 'ماورا' کی ایک نظم کا حوالہ دیا ہے اور اس سے یہ استنباط کیا ہے کہ ایسی نظمیں لکھنا مغرب کی نقالی کا نتیجہ ہے مجھے یہ کہنے میں باک نہیں کہ آپ نے اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنے میں کسی قدر تعجیل سے کام لیا ہے۔''

اس کے بعد راشد اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے مزید آگے لکھتے ہیں کہ:

> ''فطرتِ انسانی جو دنیا کے ہر حصے میں شعر وادب کا سرچشمہ ہے' غیر منقسم اور یکساں ہے۔ یہ فطرت جغرافیائی فاصلوں سے بہت کم بدلتی ہے۔ فرق صرف ظاہری حالتوں کا ہوتا ہے' باطنی کیفیات تقریباً ایک جیسی ہوتی ہیں۔ خط کے آخری جملے بڑی گرانقدر اور معلومات افزا ہیں بلکہ میں ان خیالات کو میراجی کی زبان میں 'خیال افروز' کہہ سکتا ہوں۔ اگر میری تعلیم میں سنسکرت، ہندی اور اردو کا حصہ شامل ہوتا تو میں بھی شاید شیکسپیئر، کیٹس اور بائرن کے جنازوں کو کندھا دینے میں آپ کا شریک ہو جاتا لیکن اب تو میں نے ان کا مطالعہ کیا ہے اور میں محسوس کرتا ہوں کہ حکمت وفن صرف کالی داس، سعدی اور حافظ کی اجارہ داری نہ تھے۔''[۲۴]

اس طرح کے اختلافات' میراجی اور راشد کے مابین فکری اور ادبی زاویۂ نگاہ کے افتراق کو اجاگر کرتے ہیں اور بس! مغرب سے میراجی نے استفادہ تو ضرور کیا لیکن جیسا کہ [illegible] مذکورہ سطور میں یہ بات کہی ہے کہ انہوں نے اسے مشرق کے خراد پر اُتارا' مغربی شاعروں اور ادیبوں کو اپنی کتاب 'مشرق ومغرب کے نغمے' میں نہ صرف شامل کیا ہے بلکہ اردو والوں کو ان شعراء اور ادباء کے علمی اکتسابات سے متعارف بھی کرایا ہے۔ میراجی اور راشد شاعر تو بڑے کمال کے تھے۔

ع صرف درسی کتاب پڑھنے سے آدمی دیدہ ور نہیں ہوتا

دونوں شاعروں کے تخلیقی واردات میں بھی افتراق اور اختلاف کے شواہد موجود ہیں۔ راشد کا 'پورا آدمی' میرا جی کے پورے آدمی سے نہ صرف مختلف ہے بلکہ ان کا ثقافتی مزاج اور دائرہ بھی الگ الگ ہے۔ میرا جی کے یہاں جدیدیت کے خدوخال زیادہ واضح اور روشن تھے۔ اس سلسلہ میں شمیم احمد کی رائے کو بھی دیکھتے چلیں۔

"میرا جی' راشد کی طرح جدید شاعری کو صرف و محض قدیم اصناف سخن سے بغاوت اور اجتہاد سمجھ کر نہیں قبول کر رہے تھے' ان کے ہاتھوں جدید اسکول کی بنیاد رکھی جا رہی تھی۔ ان کے یہاں اس کا مفہوم محض بغاوت سے کہیں زیادہ اہم اور دوررس تبدیلی کا حامل تھا۔" ۲۵

راشد اور میرا جی کے مابین ایک اور سطح پر مماثلت رہی ہے' انہوں نے اپنی شاعری اور جدیدیت کے نئے رویوں کی نہ صرف تشریح کی ہے بلکہ نئی تعبیر بھی کی' دراصل دونوں نقاد بھی تھے۔ میرا جی کے مقابلے میں راشد کا یوں تو تنقیدی سرمایہ بہت کم ہے لیکن کافی وقیع اور معنی خیز ہے۔ میرا جی اپنے ہم عصروں میں اپنا انفراد کئی وجہوں سے قائم کرتے ہیں۔ انہوں نے نہ صرف جدید اردو نظم کے قافلہ کو آگے بڑھایا اور ترقی پسندوں کے مقابلہ' انسان کے باطن کو اپنی نظموں کا موضوع بنایا کیونکہ ترقی پسندوں نے خارجیت کا ڈھول اتنا پیٹا کہ انسان کا باطن کہیں گم ہو گیا' ہاں انہوں نے نہ صرف انسان کے باطن کی بازیافت کی بلکہ انسان کی وہ شعوری اور تحت الشعوری کیفیات' جو اس کے فکر و عمل کے عقب میں کارفرما ہوتی ہیں' اپنے جذبوں اور تخلیقی واردات کے بیان کے لئے' نئی زبان بلکہ ایک نیا فرہنگ خلق کیا۔ نئی علامتیں نئے اصطلاحات اور نئے کردار وضع کیے۔ انیس ناگی نے میرا جی کی انفرادیت کو قائم کرتے ہوئے' بڑی عمدہ رائے زنی کی ہے۔

"میرا جی کی راشد اور فیض کی نسبت' شاعری میں حیثیت مختلف تھی۔ فیض لیریکل شاعر تھے اس نے مروجہ شاعری کے لٹریچر بدلنے کی بجائے اس میں کہیں کہیں اضافہ کیا۔ لیکن عموماً غزل کے لسانی اسلوب کو اپنایا۔ اس سے راشد اور میرا جی کی نسبت کم آزاد نظم کو اظہار کا ذریعہ بنایا۔ راشد نے اگرچہ آزاد نظم کو ذریعۂ اظہار بنایا لیکن اس کی مفرّس اور معرّب شعری لغت ہمیشہ اس کے اور قاری کے درمیان

ایک حجاب کی طرح حائل رہی یوں بھی راشد Ronoy مصرعہ لکھنے سے گریز کرکے نظم معریٰ کی تکنیک استعمال کرتا ہے۔ راشد اور فیض کے برعکس میرا جی نے جدید شاعری کی وضاحت بھی کی۔ میرا جی ایک معمار شاعر تھا اس نے جدید شاعری تخلیق کی اور رواج کیلئے فضا بندی کی اور آزاد نظم کے اندرونی لٹریچر کی طرف خصوصی توجہ کی۔ علیحدہ علیحدہ مصرعوں کو ایک دوسرے میں مدغم کرکے نظم کو ایک معنوی اکائی میں منتقل کرنے کا طریقہ اردو شعراء کو بتایا نظم 'جاتری' میں طویل سے طویل مصرع لکھنے کا تجربہ کیا سرریلیسٹ تکنیک کو اردو میں رائج کیا۔"۲۶

اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ میرا جی کو اپنے ہم عصروں کے مقابلے میں جدید مادی علوم سے واقفیت سوا تھی۔

میرا جی نے اپنے شعری اکتسابات کو نہ صرف خود تک محدود رکھا۔ بلکہ اس کی سرحدیں کافی وسیع کیں اور ایک عالم کو اس سے روشناس کرانے کی سعی بھی کی۔ اپنے تنقیدی مضامین سے نہ صرف جدید اردو نظم کی مختلف کروٹوں کی نبض شناسی کی بلکہ اپنے بعد کی نسل کو ان شعری اوصاف سے متعارف بھی کرایا' ابتداء میں قیوم نظر' یوسف ظفر اور اختر الایمان نے بھی میرا جی کی ذہنی اور فکری قیادت میں اپنے تخلیقی سفر کو نہ صرف جاری رکھا بلکہ اس کے اثرات بھی قبول کئے۔ میرا جی اردو کی شعری روایت میں وہ واحد شاعر ہیں جنہوں نے انسان کے باطن میں نہ صرف زقند بھرنے کی حتی الوسع سعی کی بلکہ فرد کے اندرون میں پرورده اضطراب اور کشمکش کو نفسیاتی آگہی کے توسط سے سمجھنے اور سمجھانے کے لئے نئے دَر وا کئے۔ سرسید اور حالی کی اصلاحی تحریک کے لئے' ترقی پسندوں کی خارجی حقیقت نگاری اور فارمولائی ادب سے سفر کرتی ہوئی قومی مرثیے سے نیچرل شاعری اور طبقاتی جدوجہد کے راستے طے کرتی ہوئی' جس منزل پر پہنچی تھی' ایک نوع کی انتہا پسندی اختیار کرلی تھی جس کا ردِعمل ہونا تھا سو ہوا اور شاعری خارج سے باطن کی طرف مراجعت کرنے لگی۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے اس صورتحال کی بڑی عمدہ تصویر کشی کی ہے۔

"جدید اردو شاعری میں یہ ردِعمل اندر کی دنیا کی سیاحت کا وہ رجحان تھا جو میرا جی سے شروع ہوا۔ میرا جی نے اپنی شاعری میں ان بہت سے اِمتناعات کو مسترد کردیا جو ایک طویل اصلاحی تحریک کی دین تھی۔ میرا جی نے جسم اور اس کے تقاضوں سے شرمانے کی

بجائے انہیں اپنے شعری اظہار سے منسلک کیا اور شاعری کو ایک غیر فطری رویہ اختیار کرنے سے باز رکھا...... جب میرا جی 'اندر' کی طرف متوجہ ہوا تو اس کی شاعری میں زمین کی باس ابھر آئی اور اردو شاعری کو ایک مضبوط بنیاد مہیا ہو گئی۔" ۲۷

چند مقامات کو چھوڑ کر میرا جی نے کبھی بھی جنس اور جنس کے مختلف پہلوؤں کی نقاب کشائی میں لذت اندوزی کو دخل نہیں دیا کیونکہ انہوں نے جنسی عمل کو ایک غیر اخلاقی عمل تصور کرنے کی بجائے اسے انسانی محبت کے لئے ایک اثباتی تفاعل قرار دیا۔ ان کا ماننا یہ ہے کہ یہ عمل زندگی میں نہ صرف توازن پیدا کرتا ہے بلکہ مختلف النوع انسانی پیچیدگیوں کے لئے تریاق ثابت ہوتا ہے اور اس جذبہ یا اس فعل کو مسرت و بہجت سے ہم آہنگ کرنے کی بھی سعی کی ہے۔ میرا جی کا انفرادان کی ان کوششوں یا سرگرمیوں میں مضمر ہے کہ روایت، جدت اور مغربی افکار سے عورت کا ایک ایسا تصور کشید کرتے ہیں اور ایک انوکھا ہیولہ تیار کرتے ہیں۔ لہٰذا ہندی شاعری سے عورت کے دیوی پن کا تصور اخذ کیا اور فرانسی شعریات سے عورت کے جسمانی پہلو کی دریافت کی اور دونوں کے خوش گوار آمیزش سے ایک مکمل عورت تخلیق کرنے کی سعی کی اس لئے جب آپ ان کی نظموں کے عقبی دیار میں جھانکتے ہیں تو ایک ایسی عورت سے سامنا ہوتا ہے جو اپنی کثافتوں اور لطافتوں کے علی الرغم پورے آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ میرا جی اس طرح کے سروکار میں تنہا ہیں اور منفرد بھی۔ بہت کم لوگوں نے اس نکتہ کی طرف دھیان دیا ہے کہ میرا جی کی داخلیت پسندی اور درون بینی کے رجحان نے 'انہیں ایک روحانی کرب اور تنہائی کے آشوب میں مبتلا کر دیا ہے اور یہی ابتلا اور آزمائش میرا جی کی شعری شخصیت میں یا پھر ان کے پورے تخلیقی وجود میں عرفان کی ایک لہر موجزن کر دیتی ہے۔ وزیر آغا نے اس پورے تفاعل کو بڑی بارک بینی اور وقت نظر سے ان بھید بھرے معاملات کی طرفیں' نہ صرف کھولنے کی احسن کوشش کی ہے بلکہ شاید جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے کہ پہلی دفعہ کسی نقاد نے 'میرا جی کے سلسلہ میں اس طرح کی رائے قائم کی ہے۔

"وہ جو مبتلا تھی اسے اپنے مبتلا ہونے کا عرفان حاصل ہو گیا یعنی اس کی تیسری آنکھ یکا یک کھل گئی اور اس نے خود کو مکروہات دنیا میں گرفتار دیکھ لیا یہ بالکل ایسے ہی تھا جیسے کوئی روزن دَر سے ہمسایہ کے آنگن کا نظارہ کرے اور پھر یکا یک خود کو روزنِ در سے جھانکتے ہوئے دیکھ لے۔ اس چیز کو Pesky نے Self Cleansing کا نام

دیا ہے۔ روحانی سطح پر بھی Self realising عرفان کے لمحے پر منتج ہوتی ہے۔"۲۸

اس لمحہ میں دراصل' عرفان کا وہ لمحہ بنتا ہے یا اس کی تقلیبی صورت سامنے آتی ہے جہاں چیز بھی نئے انداز اور نئے رنگ وروپ کے علی الرغم' نئے رویوں کے ساتھ منکشف ہوتی ہے۔ کسی نے خوب کہا ہے کہ میراجی کی اگر تربیت فارسی روایت کے ماحول میں ہوتی تو وہ صوفی بن کر اردو شاعری کے منظر نامہ پر نظر آتا لیکن اس کے برعکس ان کی ہندی تہذیب میں ذہنی پرورش و پرداخت نے ایک سادھو کے جون میں انہیں ڈال دیا اور وہ صوفی کے بجائے سادھو کے بھیس میں 'پرکٹ' ہوئے جس کی وجہ سے میراجی کے یہاں دنیا سے تیاگنے کا عمل پیدا ہوا۔ لیکن ان کا کمال یہ ہے کہ ان تمام کارگزاریوں کے باوجود انہوں نے اپنی ذات کے مرکز کو انتشار کا شکار ہونے سے بچا لیا بلکہ اس مرکزی نکتہ کو محور بنا کر' آس پاس کا مشاہدہ کیا۔ وزیر آغا اس سلسلہ میں کیا کہتے ہیں اس کے مضمرات کو بھی سمجھتے چلیں:

"میراجی جب تک جیا اپنی ذات کے مرکزی نقطے پر کھڑے ہو کر جیا اور یہیں سے وہ تیسری آنکھ کو بروئے کار لا کر تا رہائے نظر کے رشتوں کو بنتے مٹتے اور پھر مٹنے بنتے دیکھتا رہا۔ یوں سوچیے' تو وہ منسلک بھی تھا اور منحرف بھی اور اپنی دونوں حیثیتوں کا ناظر بھی۔"

میراجی کا ایک بیان' جو اس نے الطاف گوہر کو ایک خط میں دیا ہے' اس اقتباس سے آپ کو اور ان یار دوستوں کو بھی جنہوں نے سنجیدگی اور متانت کو بروئے کار نہ لاتے ہوئے میراجی کے تخلیقی پر سونا کی تفہیم کی کوشش کی اور چار و ناچار غلط نتائج تک پہنچ گئے۔ اگر انہوں نے ان کی شاعری کے ساتھ ان کے ان ارشادات کو بہ نظر غائر پڑھ لیا ہوتا تو میراجی جیسا جینیس' جو ادب کے ماتھے کا جھومر ہے' اسے بے اتفاقی کے غار میں نہ ڈھکیلتے' ملاحظہ کریں:

"ہست کی طرح نیست بھی محدود ہے کیونکہ نیست کے آگے کچھ نہیں، کچھ بھی نہیں، مختلف گہرائی کا یہ سفر جب ایک نقطہ پر جا کر ختم ہوتا ہے۔ جس کے آس پاس صرف ایک ہی دائرہ ہے تو وہ دائرہ بھی ایک نقطہ بن کر رہ جاتا ہے اور اس نکتہ پر پہنچ کر یادیں ہی ایک سہارا ہوتی ہیں۔"۲۹

میراجی کے سلسلہ میں یہ بات بڑے وثوق کے ساتھ کہی جاتی ہے کہ وہ اپنے طرزِ فکر کی سطح پر اپنے ہم عصروں سے منفرد کیوں ہیں؟ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ انہوں نے ایک نئے شعری رویہ کے

ساتھ ایک نیا شعری محاورہ بھی خلق کیا ہے۔ جس میں خلوص و دیانت کی پسی ہوئی بجلیوں کا گمان تو ہوتا ہے لیکن اس کے علی الرغم اس نکتہ کی بھی واشگافی ہوتی ہے کہ شاید میرا جی کے پہلے پہل انسانی شعور کے مختلف منطقے نہ صرف دریافت کیے گئے بلکہ انہیں اپنی شاعری میں قوام کی حیثیت عطا کی، یہ تو آپ بھی جانتے ہیں کہ انسانی شعور کے نئے منطقوں کی دریافت کوئی آسان کام نہیں ہے' زندگی کے کڑے کوس کاٹنے ہوتے ہیں اور ان کی یہ کوشش کا دائرہ تنگ ہونے کی بجائے اپنے عہد کے دائروں کو توڑتے ہوئے ایک مختلف زاویہ نظر کی تعمیر و تشکیل کا موجب بن جاتی ہے۔ آخر میں انیس ناگی کے اس اقتباس کو نقل کرنا چاہوں گا جس نے میرا جی کے امکانات کی نہ صرف نوید دی ہے بلکہ میرا جی کی شاعری کے مستحکم قیام کی بشارت بھی۔

> ''میرا جی اردو شاعری کی تاریخ میں جو تجربات کر رہا تھا اور جس ذوقِ شعری کیلئے کوشاں تھا آج اس کی جدید شاعری میں حیثیت ایک بھٹکتے ہوئے شاعر کی نہیں بلکہ ایک ایسے فنکار کی ہے جس نے ایک ایسے شعری اسلوب کی بنیاد رکھی جس میں عظیم شاعری کے امکانات دریافت کیے جا سکتے ہیں۔'' ۳۰

اب میں اس پوری بحث کو سمیٹنا چاہتا ہوں کہ میرا جی جیسے نابغۂ روزگار کے ساتھ' آخری دنوں میں اردو تہذیب اور مذہبی اخلاقیات کا ڈھول پیٹنے والے اور اپنے اپنے انداز میں پاک دامنی کی حکایت سنانے والے' اختر الایمان کے اس بیان کو بھی پڑھ لیں اور سن لیں کہ ممبئی جو اس وقت اردو کے نام نہاد دانشوروں کی ایک آماجگاہ تھی' میرا جی کے ساتھ زندگی میں جو کیا' سو کیا لیکن مرنے کے بعد بھی ان کے ساتھ کیا سلوک روا رکھا گیا۔

> ''ایک نوجوان ڈاکٹر جو لاہور سے آیا تھا، مجھ سے پوچھنے لگا' میرا جی وہ شاعر تو نہیں جو لاہور میں تھے؟ میں نے کہا یہ وہی ہے اس نے ان کے علاج میں بہت دلچسپی لی میں اور سلطانہ میری بیوی روز انہیں دیکھنے جاتے تھے، ایک روز جو گئے تو معلوم ہوا' انہوں نے ایک نرس کی کلائی میں دانت کاٹ لیا۔ میں نے کہا اتنی خوبصورت لڑکی کی کلائی میں کاٹ لیا آپ نے، بگڑ کر کہنے لگے، پھر اس نے مجھے انڈہ کیوں نہیں دیا کھانے کو۔''

ایک دو روز بعد ریل گاڑیوں کی ہڑتال ہو گئی اور میں شام کو ہسپتال جا نہیں سکا۔

رات کو کھانا کھا رہا تھا کہ اسپتال کا تار ملا کہ میرا جی گزر گئے' میرے پڑوس میں نجم الحسن نقوی رہتے تھے، مشہور فلم ڈائرکٹر تھے میں نے ان سے ذکر کیا اور ہم دونوں اسی وقت ایڈورڈ میموریل اسپتال پہنچے اور اگلے روز لاش پہنچانے کی بات کر کے انہیں وہیں رکھوا دیا۔

میرا جی اپنے زمانہ کا بڑا نام تھا میں نے بمبئی کے تمام ادیبوں کو اطلاع بھجوائی، اخبار میں بھی چھپوایا مگر کوئی ادیب نہیں آیا، جنازے کے ساتھ صرف پانچ آدمی تھے' میں' مدھوسودن، مہندر ناتھ، نجم نقوی اور میرے ہم زلف آنند بھوشن، میرن لائنس قبرستان میں تجہیز و تکفین کے فرائض انجام دیئے اور انہیں سپرد خاک کر کے چلے آئے۔ ۳۱

وفات کی تاریخ ۳ر نومبر ۱۹۴۹ء پیدائش ۲۵ر مئی ۱۹۱۲ء......دن سنیچر

میرا جی کی شاعری' اچھی شاعری کے زمرے میں آئے گی یا بڑی شاعری کہلانے کی مستحق قرار دی جائے گی یا پھر عظیم شاعری کے مرتبے پر فائز ہوگی' اس کا فیصلہ ادب کے سنجیدہ قارئین کو کرنا ہے میرا صرف یہ کہنا ہے کہ کسی بھی فن یا فن پارے یا پھر اس کے تخلیق کار کو نہ صرف ہمدری کی بلکہ بڑے انہماک اور معروضی زاویہ نظر سے دیکھنے کی ضرورت ہے۔

کیوں کہ ہمارا کام کسی فنکار کی خواب گاہ میں بستر پر پڑی ہوئی شکنیں شمار کرنا نہیں ہے بلکہ اس کے 'تخلیقی پرسونا' کے باطن سے ڈسکورس قائم کرنا ہے اور اس کے شعری کمالات کے افہام و تفہیم میں کسی قسم کے تحفظات کو راہ نہیں دینا چاہئے بلکہ ان کی شعریات کا مطالعہ غیر ادبی تحفظات کے حصار سے نکل کر کریں تا کہ ان کی شعری بوطیقا اور اس کی تخلیقی شخصیت کے مضمرات کے روشن منطقوں سے ہم پورے طور پر واقف ہوسکیں۔ کیونکہ یہ شاعری مشین میں نہیں ڈھلی' اس میں ایک تخلیق کار کے جذبہ کا ارتعاش اور فکر کی آنچ شامل ہے۔ اس بحث کا اختتام' ان جملوں پر کرنا چاہوں گا۔

''میرا جی جب ہسپتال میں اپنی زندگی کے آخری دنوں سے لڑ رہے تھے تو وہاں ایک پادری کا گزر ہوا، پادری نے میرا جی کے قریب آ کر پوچھا'
کہ آپ یہاں کب سے ہیں؟
میرا جی نے بڑی متانت سے کہا'' ازل سے۔''

حواشی

(۱) خلیفہ عبدالحکیم، فکر اقبال، بزم اقبال، لاہور، ص:۲۶، بار دوم ۱۹۶۱ء

(۲) احتشام حسین 'روایت اور بغاوت' ص:۱۰۴، ادارہ فروغ اردو، مجلّہ دوم ۱۹۵۶ء

(۳) کلیم الدین احمد، پیش لفظ 'اقبال ایک مطالعہ' ص:۷، گیا۔ ۱۹۷۹ء

(۴) اختر حسین رائے پوری 'ادب اور انقلاب' دار الاشاعت اردو، حیدر آباد، ۱۹۲۳ء

(۵) تصدق حسین خالد۔ دیباچہ 'سرورِ نو' مشمولہ لامکاں تا لامکاں۔

(۶) ایضاً ایضاً ایضاً ، ص:۷

(۷) پروفیسر حنیف کیفی 'نظم معریٰ اور آزاد نظم' ۲۰۰۲ء، ص ۱۴۴

(۸) خلیل الرحمن اعظمی 'راشد کا ذہنی ارتقاء' ص:۱۶۵، راشد نمبر، 'اردو ادب رسالہ' دہلی۔

(۹) ایضاً ایضاً ایضاً ص:۱۶۶

(۱۰) شمیم حنفی۔ 'خود کوزہ و خود کوزہ گر خود گل کوزہ'۔ اردو ادب دہلی راشد نمبر ص:۳۰

(۱۱) خلیل الرحمن اعظمی 'راشد کا ذہنی ارتقاء' اردو ادب، راشد نمبر، ص:۶۹-۱۶۸

(۱۲) ن م راشد 'لا انسان۔ ایک مصاحبہ'۔ ص:۲۶ (ماخوذ از نیا دور، کراچی)

(۱۳) پروفیسر حنیف کیفی 'نظم معریٰ اور آزاد نظم'۔ ص:۴۷۴

(۱۴) میرا جی کی نظمیں، دیباچہ، ص:۱۰

(۱۵) ایضاً ایضاً ص:۱۳

(۱۶) میرا جی ایک بدنام شاعر۔ سلیم احمد، ص:۳۳۲-۳۳۴، میرا جی 'ایک مطالعہ، مرتبہ جمیل جالبی

(۱۷) حمید نسیم 'پانچ جدید شاعر' میرا جی، ہمارا ایک جوگی شاعر، ص:۱۹۲

(۱۸) اعجاز احمد۔ 'میرا جی' ذات کا افسانہ'۔ ص:۲۰۶-۲۰۷، میرا جی 'ایک مطالعہ، مرتبہ جمیل جالبی

(۱۹) انتظار حسین 'شخص اور شاعر'۔ ص:۲۲۸، میرا جی 'ایک مطالعہ' مرتب: جمیل جالبی

(۲۰) ایضاً ایضاً

(۲۱) شمیم حنفی 'خیال کی مسافت'

(۲۲) مختار ظفر 'میرا جی اور معاصر نظم گو شعراء'۔ جدید ادب، میرا جی نمبر، ص:۱۱۷، مرتبہ: حیدر قریشی

(۲۳) ن م راشد 'لا انسان۔ ایک مصاحبہ'۔ (ماخوذ از نیا دور، کراچی)

(۲۴) ایضاً ایضاً

(۲۵) شمیم احمد۔ جدید شاعری کا اسکول، ص: ۳۲۸،

(۲۶) انیس ناگی بحوالہ رشید امجد۔ میراجی۔ 'فن اور شخصیت'

(۲۷) ڈاکٹر وزیر آغا۔ 'میراجی کا عرفانِ ذات' میراجی ایک مطالعہ، مرتب جمیل جالبی

(۲۸) ایضاً ایضاً

(۲۹) میراجی 'الطاف گوہر کے نام ایک خط'

(۳۰) انیس ناگی بحوالہ رشید امجد۔ میراجی۔ 'فن اور شخصیت'

(۳۱) اختر الایمان دیباچہ 'سر آتش'

○○○

اظہارِ تشکّر

ہماری تہذیب وثقافت کی نادر رسمیات میں ایک رسم اظہارِ تشکر بھی ہے۔اس کتاب کی تیاری میں کئی اکابرین نے نہ صرف حوصلہ افزائی کی بلکہ بعض موقعوں پر مفید مشوروں سے نوازا بھی ہے۔ پروفیسر شمیم حنفی اور پروفیسر ابوالکلام قاسمی کو اللہ غریق رحمت کرے کہ جب بھی ان سے ملاقاتیں ہوئیں، انہوں نے نہ صرف میراجی کے حوالے سے نئے ماخذوں کی طرف اشارے کیے بلکہ کئی ایسے منابع کی طرف میری توجہ اور انہماک کی باگ کو موڑنے کی سعی کی جن کی جانب میری نگاہیں نہیں اٹھی تھیں۔

میراجی کے حوالے سے ایک ادبی صداقت کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں کہ یوں تو سرحد کی اس جانب میراجی سے متعلق بسیط سطح پر نہ صرف ڈسکورس قائم کیے گئے ہیں بلکہ ان کی شعریات کے افہام وتفہیم کی سطح پر کئی مقالے بھی منصۂ شہود پر آچکے ہیں۔سرحد کی اس جانب چند قابل ذکر مقالے قلم بند کیے گئے جن میں شافع قدوائی صاحب کا مونوگراف بھی شامل ہے۔مختلف ادبی تقریبات میں میراجی کے حوالے سے اکثر ان سے گفتگو ہوتی رہی ہے انہوں نے موضوع کے حوالے سے چند اہم نکات کی طرف اشارے بھی کیے۔میں ان کا بھی سپاس گزار ہوں۔

مواد کی فراہمی میں پروفیسر سرورالہدیٰ، پروفیسر دبیر احمد اور پروفیسر محمد کاظم نے کافی تعاون کیا۔ان عزیزوں کے لئے خدائے لم یزل سے دعا گو ہوں کہ ان کے درجات مزید بلند کرے!

میرے عزیز دوست ابوذر ہاشمی نے، جن دنوں وہ نیشنل لائبریری میں ہوا کرتے تھے، انہوں

نے میراجی کی تصنیف ''مشرق و مغرب کے نغمے'' کی ایک کاپی زیراکس کروا کے مجلد صورت میں عنایت کی۔ میں ان کا بھی صمیم قلب سے شکر گزار ہوں کیونکہ میراجی کی انتقادی بصیرت کی فہم میں اس کتاب کی غیر معمولی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

میراجی کی تخلیقی نگارشات کے حوالے سے بعض امور پر چند اشخاص سے اکثر مباحث ہوا کرتے اور تبادلۂ خیال بھی، ان میں انیس رفیع، افضل حسین افضل اور قمر اشرف خصوصی طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ان کا بھی میں ممنون ہوں۔

انیس النبی ایک معروف افسانہ نگار ہیں۔ وہ زبان کے رموز و نکات پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ انہوں نے کتاب کی پروف ریڈنگ میں نہایت ہی انہماک اور سنجیدگی کا مظاہرہ کیا۔ اس کے باوجود اس کتاب میں اگر کچھ کمیاں راہ پا گئی ہوں تو وہ میرے سر ڈال دیں۔ ان کے لئے بھی دعا گو ہوں کہ اللہ تعالیٰ ان کی قدر و منزلت میں اضافہ کرے۔

عزیزی مقصود دانش نے کتاب کی اشاعت کے آخری مرحلے تک نہ صرف ساتھ دیا بلکہ اگر ان کا تعاون شامل حال نہ ہوتا تو شاید کتاب کے منصۂ شہود پر آنے میں مزید تاخیر ہو جاتی وہ مجھے کافی عزیز ہیں، اللہ انہیں اچھی صحت، قلم میں روانی اور استقامت عطا فرمائے۔

کمپوزیشن کا کام کتنا سنگین اور صبر آزما ہوتا ہے، اس سے ہم سب واقف ہیں لیکن اسے سہیل احمد اور ضیاء الحق صاحبان نے کتنا آسان کر دکھایا۔ ان کا بھی تہ دل سے ممنون ہوں۔

نسیم فائق نے کتاب کے جمالیاتی حسن کو اجالنے میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھا۔ میں ان کا بے حد شکر گزار ہوں۔

میں اپنے فرمابردار بیٹوں (طٰہٰ راشدی، یاسر عرفات اور زوہیب منظر) کا ذکر اس لیے ضروری سمجھتا ہوں کہ انہوں نے بھی کتاب کی اشاعت میں مسلسل اپنی دلچسپیوں کا اظہار کیا۔

لخت جگر گل رعنا اور عزیزی داماد ڈاکٹر عمران احمد کا خصوصی ذکر کرنا چاہوں گا کہ یوں تو عمران احمد دل کے ڈاکٹر ہیں لیکن اردو زبان و ادب سے انہیں گہرا شغف ہے۔ انہوں نے کتاب کی اشاعت کے لئے اکثر اصرار کیا۔ یہ جذبہ میرے لیے باعث مسرت ہے۔ ان دونوں کے لیے میں دعا گو ہوں کہ وہ مزید ترقی کریں۔

میری راہِ زیست میں آنے والے سارے پتھروں کو خوش دلی سے چننے والی نصف بہتر

شاداب نسیم کی محبتوں کا میں تاعمر قرض دار رہوں گا، جنہوں نے نہ صرف مجھے گھریلو ذمہ داریوں سے آزاد رکھا بلکہ وہ میری ادبی کارگزاریوں میں بھی دلچسپی دکھاتی رہیں، نہ دکھاتیں تو شاید کتاب کی اشاعت ممکن نہ ہوتی۔ اللہ انہیں ہمیشہ شاداب رکھے۔

کسی موضوع پر سیر حاصل گفتگو کے لیے ان دانشوروں کی رائیں اور ہمدردیاں بھی معاون ثابت ہوتی ہیں جو ادب کے مختلف پہلوؤں پر نظر رکھتی ہیں، جن اکابرین کے زرّیں خیالات کتاب کی تکمیلیت میں معین ثابت ہوئے ہیں ان کا میں تہہ دل سے سپاس گزار ہوں اور ان کے روشن خیالات کو اپنے ڈسکورس کے لئے بیش قیمت جواہر ریزے تفویض کرتا ہوں۔

خواجہ نسیم اختر

۵؍نومبر ۲۰۲۲ء، کولکاتا

•••

کوائفِ مصنف

نام: **محمد نسیم**

قلمی نام: خواجہ نسیم اختر

تعلیم: ایم اے، ڈی ایس ڈبلیو، پی ایچ ڈی

ملازمت: سابق ایڈیشنل لیبر کمشنر

لیبر ڈیپارٹمنٹ

گورنمنٹ آف ویسٹ بنگال

تصنیف: اختر الایمان تفہیم و تشخص

پتہ: ۸۲/اے، ڈاکٹر سدھیر باسو روڈ،

خضر پور، کولکاتا-700023

رابطہ: 9836033430

Miraji Ke Adabi Sarokar

Khwaja Nasim Akhtar

Miraji is a radiant horizon in the firmament of modern Urdu poetry. Though he lived a very short span of life from 1912 to 1949 but he left indelible foot prints on the sand of time. The original name of Miraji is Sana Ullah Dar. It is stated that his famous love for Mira Sen had urged him to acquire the name of Miraji. In this context, there are multiple versions of the love-episode of Miraji. And, one goes this way that Miraji once saw two Bengali girls at the playground of the Punjab University. It is said that Miraji fell in love with one namely, Mira Sen. But, unfortunately, it was a one-sided love. Miraji had once tried to say something to her but she responded with a deserted look. Some critics commented that it was a figment of imagination of Miraji. However, that incident has had happened to change the landscape of his poetic genre tremendously. It is a matter of great concern that in most of the articles written on his poetry are devoid of objective evaluation. I presume that an honest as well as a meticulous analysis is yet to come on his poetic genius. The moralists condemned Miraji for his bold erotic expressions but Miraji, in the preface of his book namely, "Miraji ki nazmein" (The Poems of Miraji) tried to defend his view-points and firm stance by saying that the *pollution that culture and civilization have collected around sexuality has always offended him. As a reaction I see everything under the sun as the image reflected in the mirror of sexuality and this image is perfectly natural and it is my ideal. Most of his poems focus on philosophical and the Sufi's quest such as: morality around sexuality, oblivion and eternal life, decline of the human civilization, the conflict between good and evil. Miraji has acquired the course of symbolic style instead of direct and indirect narrative discourse. Miraji has carved an unmatched and unique niche in respect of his poetic genre in the realm of the modern Urdu poem. As a matter of fact, he tried his level best to use symbols and metaphors unconventionally rather than idiosyncratic fashion .Miraji's poetry reveals that he has been influenced by one of the greatest Urdu poets, Nazeer Akbarabadi and he made conscious attempt to create a poetic language different then that of a Ghazal and to express, in particular, an Indian sensibility through the language. It can be said that despite some classical touches in his writings, Miraji's poetic language is strikingly different from those of his contemporaries.

Publisher's Note

ISBN 978-81-959015-5-5

Publisher
Raa'na Publishers and Distributer
82A, Dr. Sudhir Basu Road
Kolkata- 700023

Price : Rs. 600/-
Edition : 2022